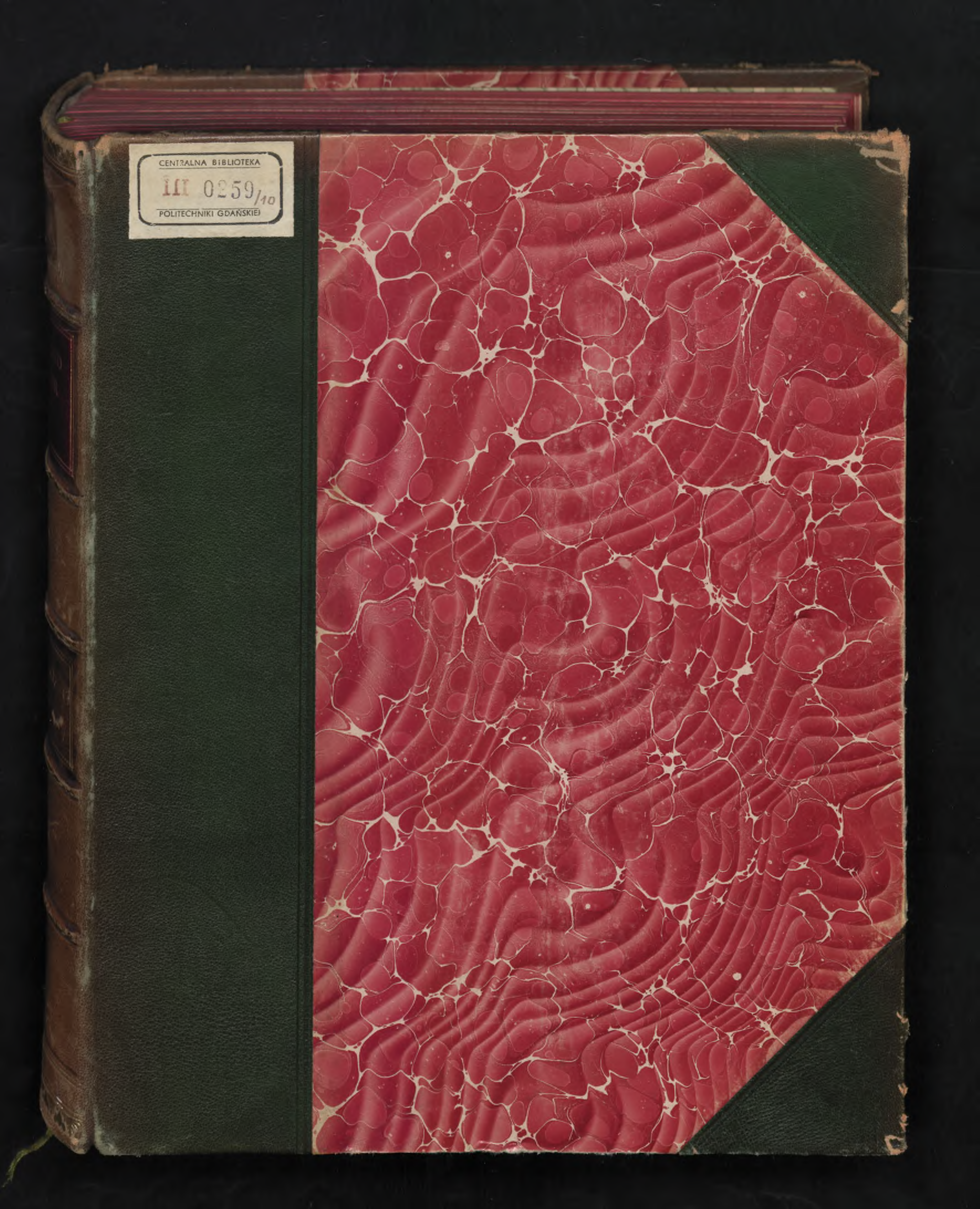
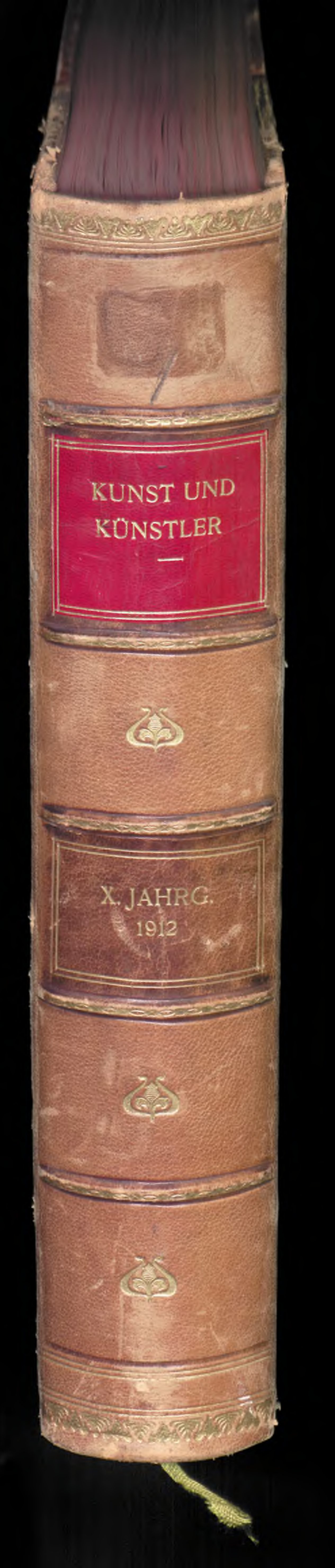
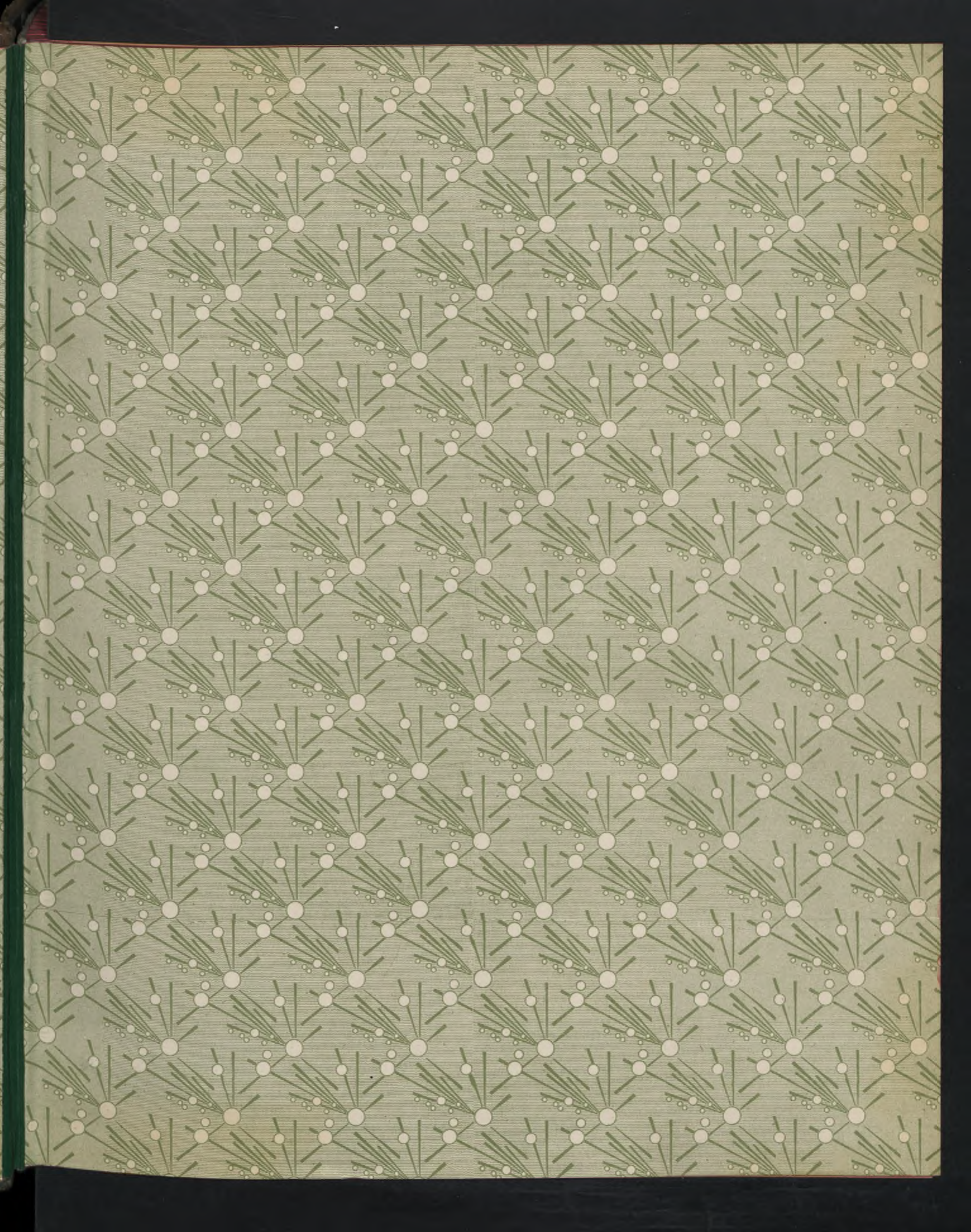
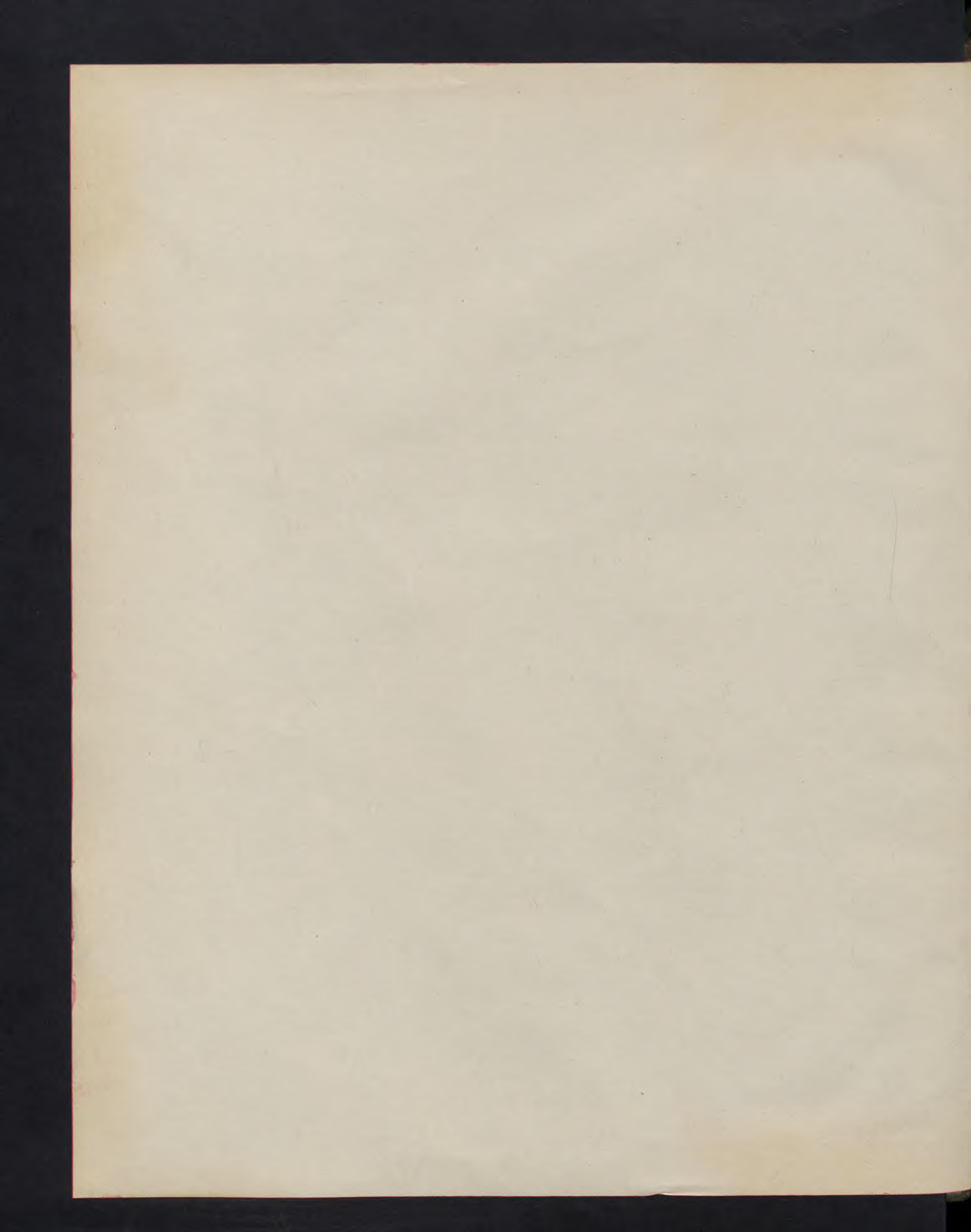

CENTRALNA BIBLIOTEKA
III 0259/10
POLITECHNIKI GDAŃSKIEJ


KUNST UND
KÜNSTLER
—
X. JAHRG.
1912

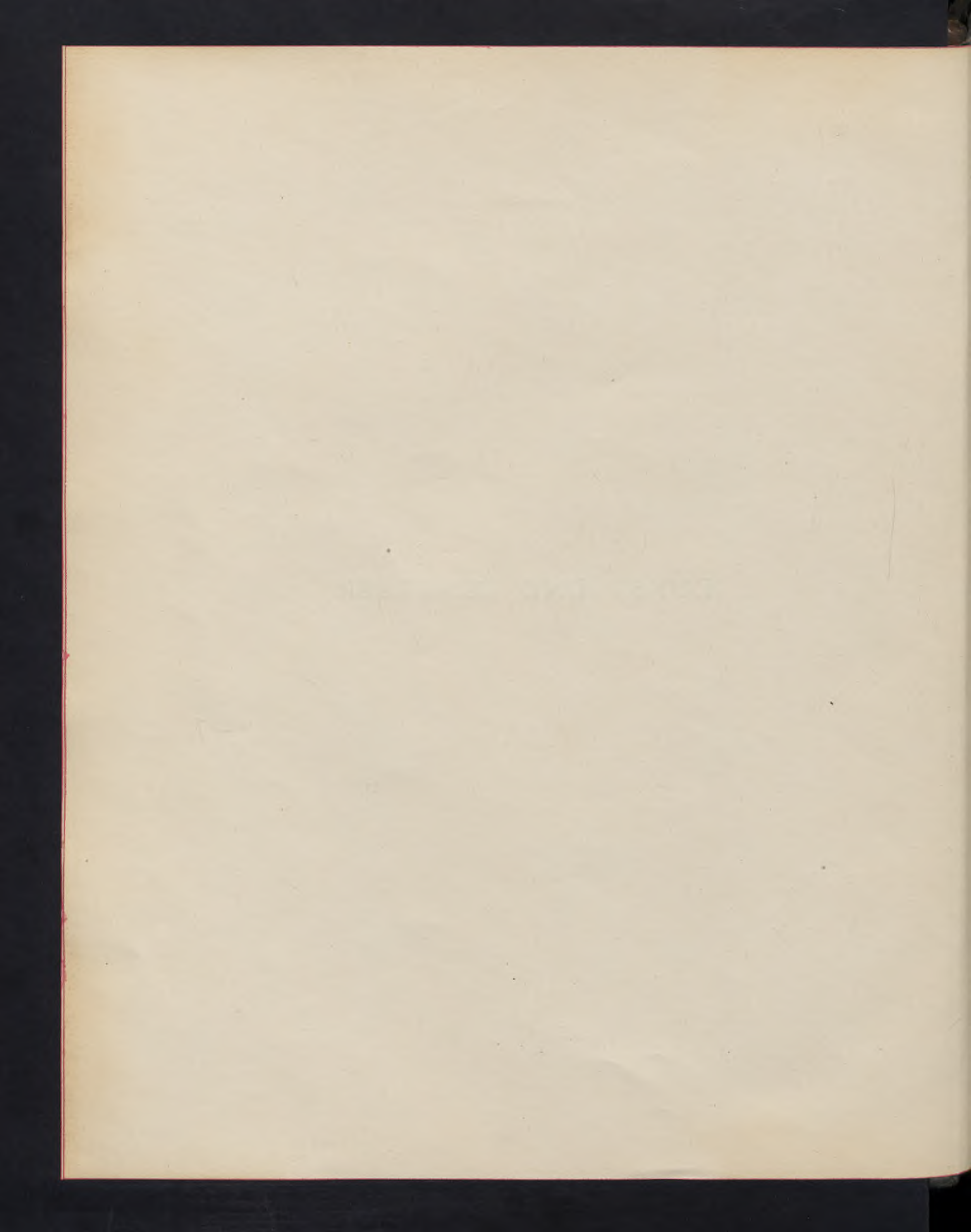








KUNST UND KÜNSTLER



B 3222
I. 51

KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG X



VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1912



III 0259



INHALTSVERZEICHNIS

DES ZEHNTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1911—1912

Seite

AUFSÄTZE

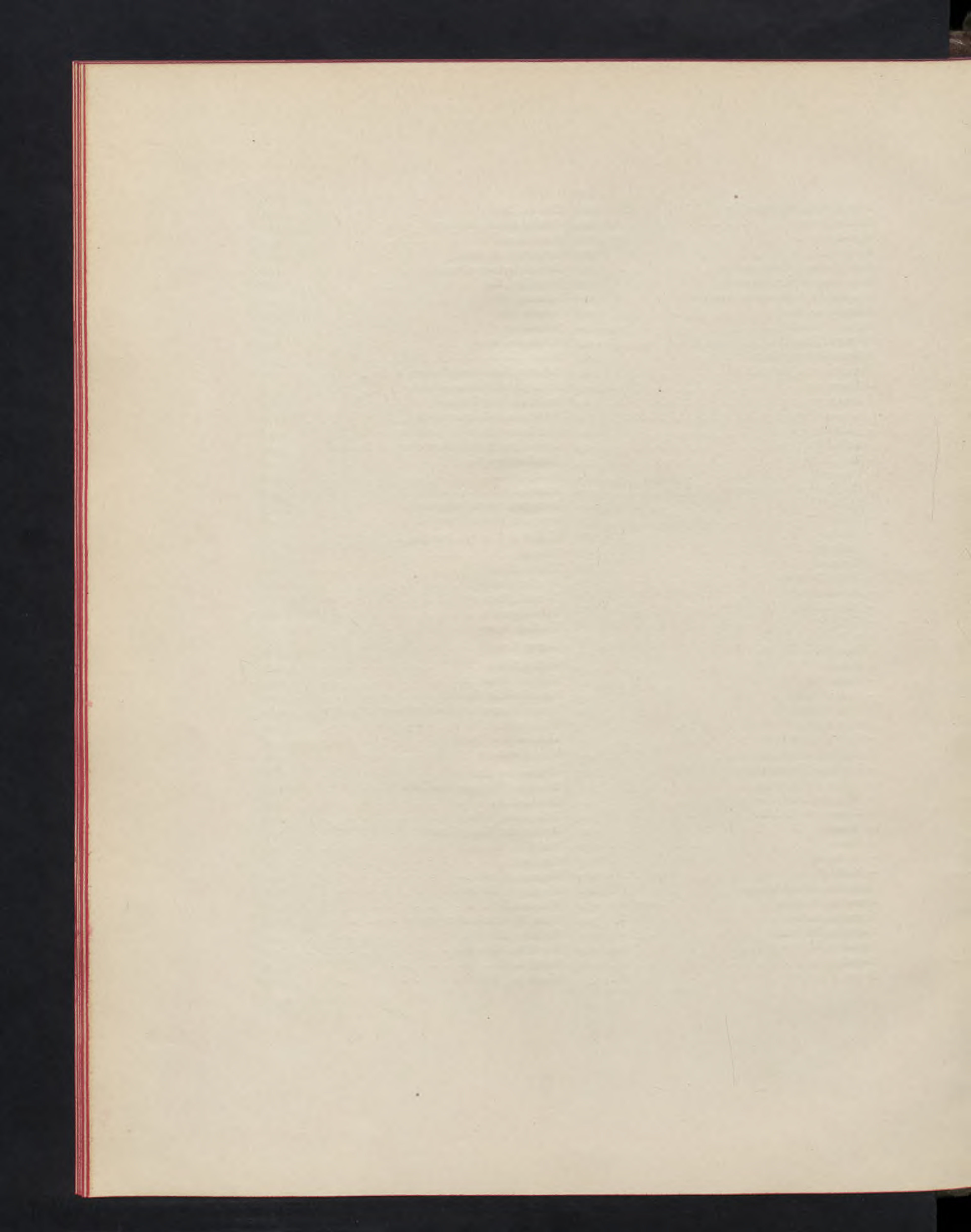
KUNSTAUSSTELLUNGSBERICHTE.

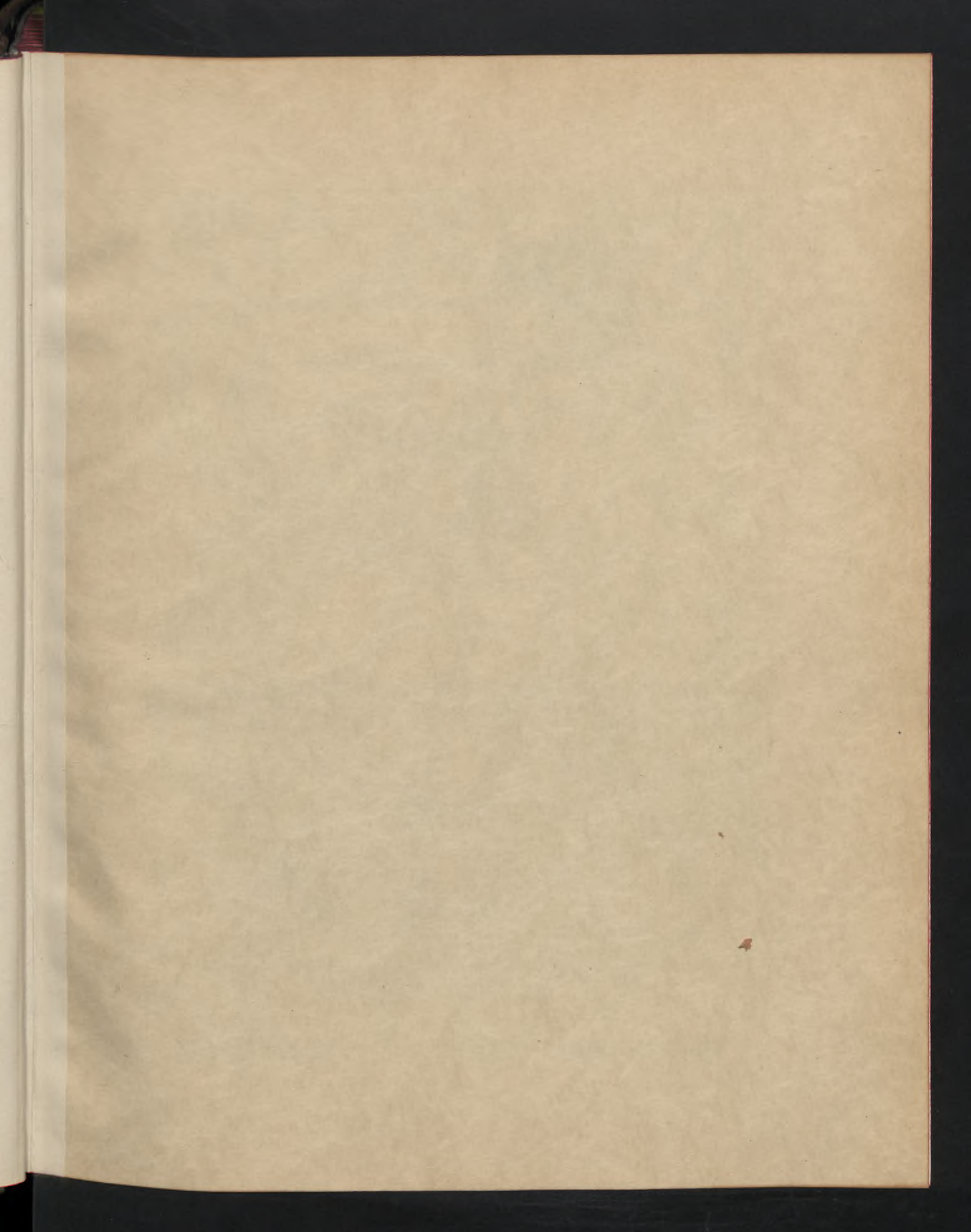
BÜCHERBESPRECHUNGEN.

KUNSTDRUCKBEILAGEN.

ABBILDUNGEN.

SACH- UND NAMENREGISTER.






K.W.



KARL WALSER, FIGURINE ZUM „FIGARO“



ALFRED LICHTWARK
UND DIE HAMBURGER KUNSTHALLE

VON

KARL SCHEFFLER

Unter den Leitern unserer Museen für neuere Kunst giebt es, seit etwa zwei Jahrzehnten, manche bedeutende Persönlichkeit. Früher begegnete man dem zwar gebildeten und eifrigen aber ziemlich kunstfremden Verwaltungsbeamten öfter als dem nach bestimmten Zielen aufbauenden Organisator; erst die zur Herrschaft drängenden Bildungskräfte der neuen Kunst haben darin Wandel geschaffen. Indem sich die neue Malerei und Bildhauerei unter heftigen Meinungskämpfen einen Platz in den Museen eroberten, zwangen sie die Museumsleiter zu einer wohlthätigen Parteinahme, zu einem fruchtbaren Heraustreten aus dem indifferenten Bureaukratismus; oder es rief die neue Lage der Dinge neue Männer herbei, die den Gefahren des Kunstkampfes gewachsen waren, ja, die das Zeug hatten dem neuen Wollen Vorkämpfer zu werden. Die Macht des Echten hat es erreicht, dass sich eine neue Übereinkunft in der Einschätzung von Kunstwerken gebildet hat, dass sich die Empfindungen für Qualität verfeinert haben, dass die Ziele höher genommen worden sind und dass „ein neuer Typ des Galerieleiters“ entstanden ist.

Alfred Lichtwark gehört diesem neuen Typ in einer besonders prägnanten Weise an. Was ging doch vor dreissig Jahren noch die im Reiche Lebenden die Arbeit eines Hamburger Galerieleiters an! Lichtwarks Name aber hat, seit zwei Jahrzehnten schon, in allen Teilen Deutschlands einen gewichtigen Klang. Diese Wirkung ist erzielt worden, weil dieser Museumsleiter sein Amt nicht wie ein Stadtbeamter aufgefasst hat, sondern wie ein der ganzen deutschen Kunst Verantwortlicher, weil seine Museumsarbeit ihm nichts ist als das im höheren Sinne zufällige Bethätigungsfeld eines umfassenden Willens zu edler Kunstkultur. Nachdrücklicher noch als die meisten seiner willensverwandten Kollegen, hat Lichtwark das Eine so gethan als wäre es das Ganze, hat er die lokale

Aufgabe wie eine national-deutsche Angelegenheit behandelt. Er ist eine Persönlichkeit, woran der alternde Goethe seine Freude gehabt hätte; er wirkt wie eine Gestalt aus Wilhelm Meisters Wanderjahren. Dieses ist das Goethische: seine Art, in eine beschränkte und sich beschränkende Thätigkeit die Idee des Ganzen zu legen und diese überall durchschimmern zu lassen; mannigfaltige Interessen und Thätigkeiten auf dasselbe Lebenszentrum immer zu beziehen. Lichtwark ist in solchem Streben den modernen Deutschen ein Magister geworden. Ein Magister künstlerischer Lebenskultur. Doch wirkt diese Persönlichkeit, in ihrer hanseatisch weltmännischen Haltung zugleich wie ein energisches Ministertemperament. Denn der Organisator, man kann sagen: der Neuschöpfer der Hamburger Kunsthalle ist ein Mann, in dem Wille zur That und Opportunitätsgefühl, Rücksichtslosigkeit und Konzilianz, ursprüngliche Kraft und Bedürfnis nach guten Formen sich die Wage halten. Er ist ein Erzieher der Nation geworden, weil er sich mit Leidenschaft selbst erzogen hat; er hat Erfolg nach aussen gehabt, weil er ihn nach innen hatte. Der Wille zu seiner sehr umfassenden Arbeit ist ein Wille zu sich selbst. Dieses ist ja der Kunstgriff Gottes, dass das bedeutend Objektive nur entsteht, wenn sich das Subjekt in bedeutender Weise mit sich selbst beschäftigt. Darum hat Lichtwark seine Zeit zu kultivieren gewusst, als er sich selbst zu kultivieren strebte; darum ist der Mann sein Werk und das Werk ist der Mann.


MEISTER BERTRAM, HOLZFIGUR VOM SOG. „GRABOWER ALTAR"

Es spricht aus dem fünfundzwanzigjährigen Wirken dieses weltmännischen Lehrertemperaments ein starkes Ethos. Betrachtet man das Ganze dieser Lebensarbeit, so sieht man einen Kunsthistoriker sich zum hingebenden Zögling der neuen Kunstgedanken machen, sich mit Böcklin und Liebermann, mit dem Impressionismus, dem neuen Kunstgewerbe und den Problemen der Architektur auseinandersetzen und in kurzen, schlagenden Büchern von den erlebten Erkenntnissen Rechenschaft geben — in Büchern, die seinerzeit der neuen Generation zu Handbüchern eines neuen Zeitwillens geworden sind; man sieht den neu berufenen Leiter der Kunsthalle sich in die noch ganz dunkeln Gebiete der hamburgischen Kunst vertiefen und mit ungeahnten Ergebnissen, als ein Bereicherer der nationalen Kunstforschung überhaupt, wieder zum Vorschein kommen; man sieht die bei der Übernahme noch ganz physiognomielose Galerie mehr und mehr zu einem Mittelpunkt lebendiger Stadtinteressen werden und hört den Museumsleiter bei jeder allgemein interessierenden Frage der Stadtentwickelung und der nationalen ästhetischen Kultur das Wort nehmen, unermüdlich propagierend, die Dinge auf ihr Wesentliches zurückführend und zugleich die Stellung eines Verwaltungsbeamten erweiternd und mit neuer Autorität umkleidend. In demselben Maasse wie die ältere Hamburger Malerei sich in der Kunsthalle deutlich darzustellen beginnt, sieht man auch eine Sammlung moderner Kunst entstehen, einzig in ihrer Art, so dass sich das Lokale allerorts im national Deutschen spiegelt und die Zusammenhänge vom Auge intuitiv begriffen werden; man beobachtet, wie sich Lichtwark mit den besten lebenden Künstlern unmittelbar in Verbindung setzt, Aufträge erteilt und eine bis jetzt noch einzig geartete Abteilung von Bildern aus dem Hamburger Leben schafft, kurz, wie er sein Museum in unendlich mühevoller Arbeit und mit äusserster Diplomatengeduld zu einem geliebten Besitz der Stadt macht und zugleich zu etwas, das im ganzen Reich vorbildlich und als eine nationale Angelegenheit empfunden wird. Alles in allem: man sieht eine Persönlichkeit untrennbar mit ihrem Werk verwachsen, aus allen Erlebnissen und Erfahrungen Nutzen ziehen, sieht sie experimentieren und probieren, lehren und handeln, Anregung und Erregung





MEISTER BERTRAM, HOLZFIGUREN VOM SOG. „GRABOWER ALTAR“



MEISTER FRANCKE, DIE KREUZSCHLEPPUNG

verbreiten und, bei einem mannigfaltigen Thun, eine edle Harmonie in sein Leben bringen.

Dieses alles hat Lichtwark nicht eigentlich naiv gethan, sondern mehr als ein Zögling der Idee. Dieses eben ist das Magisterhafte seines Wesens. Wer wollte die Idee nicht loben, die solches Resultat zustande gebracht hat! Dass die notwendig zur Programmatik führende Idee daneben ihre Gefahren hat, braucht keineswegs übersehen zu werden. Die Gefahr in diesem Falle ist, dass das instinktive Qualitätsgefühl für Kunst zuweilen unter die Diktatur von Theorien gerät. Das ist typisch deutsch. Selbst die Tendenzlosigkeit wird vom Deutschen noch mit einer gewissen Tendenz geübt; ganz ohne Gedanken kann der Deutsche vor Werken der bildenden Kunst nicht stehen. So erscheint denn auch in Lichtwarks Organisationsarbeit die Unterscheidungskraft für Qualität mitunter von der Idee getrübt. Zuweilen zeigt sich eine Neigung zum Heimatskünstlerischen. Gerade in diesem Punkte aber berührt Lichtwark sich mit manchem seiner Genossen, die ebenso wie er als Museumsleiter eine umfangreichere Kulturmission zu erfüllen suchen und die es ohne das Rüstzeug der Idee nicht können. Sie alle übertrifft Lichtwark aber an Fülle und Aktivität, man möchte sagen an Regierungsfähigkeit. Die günstige Situation in einer freien Stadt kommt, hinzu der Persönlichkeit Souveränität zu geben. Eine Souveränität, die nur im Reich voll gewürdigt werden kann. Ebenso wie auch nur aus der Distanz recht gesehen werden kann, dass die Hamburger Kunsthalle, dank Lichtwark, Züge einer nationalen Galerie aufweist.

*

Als Lichtwark die Leitung der Kunsthalle übernahm, fand er eine Zufallssammlung internationalen Gepräges vor, in einem spätklassizistischen Ziegelbau, dem es nicht an feineren architektonischen Reizen fehlt. Gleichzeitig ungefähr mit dem neuen Direktor kam die umfangreiche Sammlung englischer und teilweise auch französischer Bilder zur Aufstellung, die der in London lebende Hamburger Kaufmann Schwabe der Kunsthalle seiner Vaterstadt geschenkt hatte. Diese Sammlung war allerdings eine Vermehrung aber nicht eben eine Bereicherung der Galerie, so dass Lichtwark vor einem Material stand, aus dem nichts zu machen war. Um so weniger, als die lokale Note noch ganz fehlte. Man muss sich diesen Zustand vor Augen halten, um zu ermessen, was dem neuen Mann zu thun blieb. Da ein Stadtmuseum wie die Kunsthalle zugleich eine Galerie alter und neuer Kunst sein soll, so hat sich Lichtwark, um mit dem Anfang zu beginnen, zuerst mit der Kunst Hamburgs, seiner Vaterstadt, gründlich beschäftigt. Das Glück, das allen zugethan ist, die in einer guten Sache unermüdlich sind, ist ihm dabei überraschend zu Hilfe gekommen. Es ist ihm gelungen zwei wichtige Frühmeister aus der hanseatischen Epoche Hamburgs zu entdecken und ihre Hauptwerke der Galerie einzuverleiben. Es lohnt sich, die beiden Bücher Lichtwarks über Meister Bertram, der von 1367—1415 in Hamburg thätig war, und über Meister Francke, der Bertrams Nachfolger war, im besonderen nachzulesen. Die Geschichte der Bilderentdeckungen liest sich in diesen Büchern streckenweis wie ein Roman. Beide Meister haben nicht nur Bedeutung für die Entwickelung der Hamburger Kunst, sondern sie sind wichtig auch geworden für die Kunstforschung über-



PHILIPP OTTO RUNGE, SELBSTBILDNIS



JACOB GENSLER, STRAND BEI BLANKENESE

haupt, denn Bertram, zum Beispiel, gehört zu den allerältesten deutschen Tafelmalern, die wir bis jetzt kennen. Die beiden Säle, worin diese Werke hanseatischer Gotik untergebracht sind, machen einen ausgezeichneten Eindruck. Man sieht die hanseatische Kunst gewissermassen in einer Urzelle. Vor den Werken Bertrams — einer Reihe von Altarbildern und einem grossen holzgeschnitzten Altar mit vielen charakteristischen Figuren — lernt man einen Meister inniger und tiefer Psychologie kennen, einen Bildschnitzer, der aus den Gestalten seiner Zeit eine frappante, alttestamentarisch mystische Charakteristik herauszuholen und der in das unendliche Vielerlei seines Altarwerks einen wohlthätigen architektonischen Rhythmus zu bringen wusste. Und wir erblicken einen Maler, dessen an kunstbeseelten Gegenständlichkeiten reiche Farbentafeln im edlen Glanz einer konventionell gegebenen, aber mit Persönlichkeit lebendig erfüllten Goldgrundkoloristik strahlen. Wir sehen in der unbeholfenen Grazie der Gestaltung ein mehr beschauliches als dramatisches Temperament; aber es wird von der Zeit und ihren Aufgaben so ins Monumentale gereckt, dass man vor einigen Bildschnitzereien an die Skulpturen des Reimser Doms denkt. Dieser von Lichtwark mit Recht liebevoll gehegter Meister wirkte in solcher Zeitenferne, dass man gar nichts von den Traditionen seiner Kunst weiss. Die Lösung dieser Frage würde der gesamten Kunstforschung wertvoll sein.

Dunkel ist auch die genauere Herkunft Meister Franckes, der um 1424 in Hamburg malte. Dem nur ästhetisch Betrachtenden scheint ein Zusammenhang mit den Kölner Meistern unabweisbar. Besonders vor dem sehr schönen „Schmerzensmann" denkt man an die alten Kölner Meister. Es ist in diesem Bild dieselbe fast rokokohafte Artistik; und es ist auch die gotische Hochkultur zu spüren, wie sie sich in den gleichzeitigen Bildern der van Eyck ausspricht. Bertram gegenüber wirkt Meister Francke fast raffiniert. Wir erkennen einen geistreichen, beinah überkultivierten Künstler, dessen Bilder in ihrem Beieinander etwas ausgesprochen Kostbares haben, etwas klangvoll Dekoratives. Die Dramatik dieser Kunst ist auf ihre Wirkungen formal berechnet, sie ist nicht so innerlich wie bei



JULIUS OLDACH, BILDNIS EINER ALTEN DAME



FERDINAND WALDMÜLLER, KNABE UND MÄDCHEN

Meister Bertram, aber sie ist schlagender. In der „Kreuzschleppung", die wir abbilden, ist eine fast schon momentane Lebensfülle, die Gebärde erscheint ornamental übertrieben im Sinne der Japaner. Der germanischen Innerlichkeit Bertrams gegenüber steht das formale, fast möchte man sagen das romanische Element stark im Vordergrund. Der Moderne hat die Empfindung vor einem Geistesverwandten zu stehen.

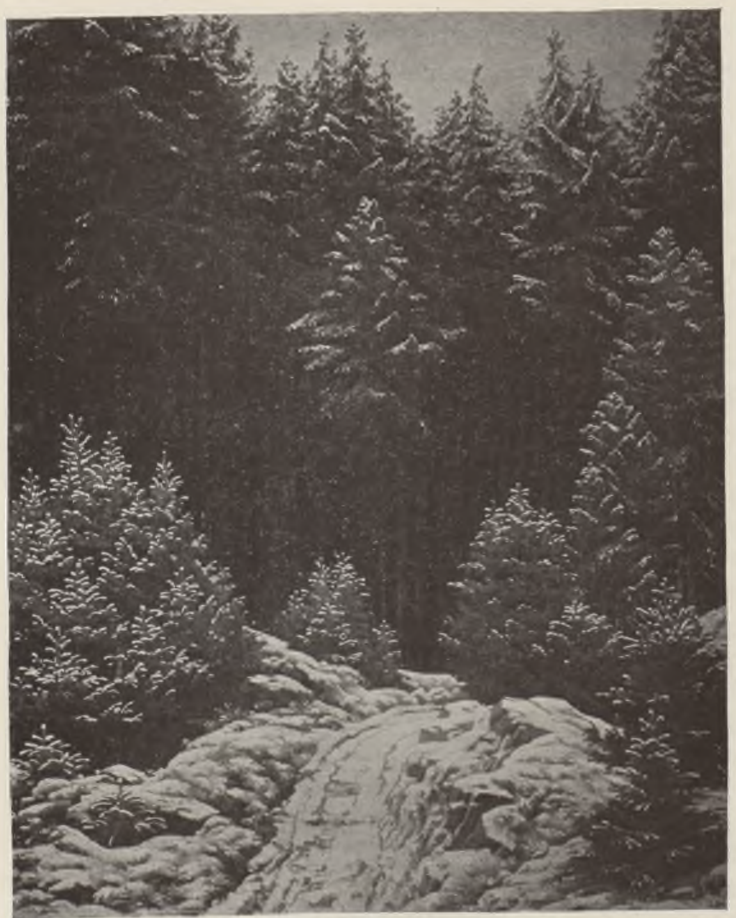
Die Zeit, wo diese beiden Meister wirkten — neben anderen Meistern, deren Namen man weiss, von denen man aber nicht die Werke kennt, — muss in Hamburg ein Höhepunkt hanseatischer Kunstthätigkeit gewesen sein. Hat doch Wilhelm Bode geradezu behauptet, Hamburg sei damals der Hauptsitz der deutschen Malerei gewesen. Einen zweiten Höhepunkt hat Hamburg dann am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts erlebt. Zwischen beiden Zeitpunkten sind die Jahrhunderte keineswegs inhaltslos gewesen und es findet der Freund der hamburgischen Geschichte die Entwickelung von Epoche zu Epoche an der Hand interessanter Bildwerke auch lehrreich genug in der Kunsthalle illustriert. Über die Grenzen eines lokalen Interesses geht aber das, was die Kunsthalle an Bildern des sechzehnten, siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts besitzt, kaum hinaus. Man sieht eine an Cranach erinnernde feine „Lucrezia" von Franz Tymmermann, gute Fleischstilleben des von holländischer Kunst erzogenen Jurian Jocobs (1630—1664), viele verschiedenen holländischen Meistern virtuos aber ziemlich äusserlich nachempfundene Bilder von Matthias Scheitz (1640—1700) und manches andere gute Schulbild aus dieser Zeit des holländischen Einflusses. Die Epoche der französischen Barockbeeinflussung repräsentiert dann vor allem ein kultivierter Oberflächenmaler wie Balthasar Denner (1685—1749) mit pastellartig weichen Bildnissen und Stilleben; und die Bürgerkunst des neunzehnten Jahrhunderts kündigt sich schon an in Bildnissen von Jens Juel (1745—1802), von J. J. Tischbein (1725—1791), von J. H. W. Tischbein (1751—1829) und von manchem anderen den Auftrag solide erledigenden Talent. Zu einem längeren Verweilen laden die Säle, die diese Bilder enthalten, nicht ein. Das natürliche Interesse strebt vielmehr von Meister Bertram und Francke gleich zu den



CHR. FR. NERLY, VILLA D'ESTE

Hamburgern des neunzehnten Jahrhunderts, die in der Kunsthalle ausserordendlich gut vertreten sind.

Es ist in diesem Zusammenhang von Interesse, darauf hinzuweisen, dass Lichtwark es war, der zuerst den Gedanken der Jahrhundertausstellung gehabt hat, den Hugo von Tschudi im Verein mit Meier-Gräfe dann verwirklichte. Dieser Umstand erklärt es, warum die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts in der Kunsthalle so liebevoll gepflegt worden ist. Man kann in der That manche Entwickelung dieser Epoche in Hamburg viel besser studieren, als in der Berliner National-Galerie. Diese intime Beschäftigung mit den Kleinmeistern des neunzehnten Jahrhunderts ist durchaus verständlich. Denn je mehr man sich in diese feine, vornehme Profankunst versenkt, die halb nazarenisch und halb naturalistisch ist, desto mehr gerät man in den Bann dieser zarten Idyllenromantik. Es ist darum ein wahrhafter Genuss, die Säle der Kunsthalle zu durchwandern, wo das ganze Lebenswerk Runges in all seiner tief eindringlichen



KASPAR FRIEDRICH, FRÜHSCHNEE

lichkeit und Können. Es ist darum die rechte Sammelmethode, dass Lichtwark besonders immer die Studienarbeiten erworben hat. Louis Gurlitt ist infolge dieser Methode in der Kunsthalle vortrefflich vertreten, und besser noch Nerly; Hermann Kauffmann erscheint dadurch als ein ganz Anderer, und Christian Morgenstern steigt zum Rang eines liebenswürdigen Kleinmeisters von der Qualität alter Holländer empor. Es sind Hamburger Maler, die sonst als unbeträchtlich galten, durch ihre feinen, soliden Naturstudien zu Rang und Ansehen gekommen, zum Beispiel Joh. Faber, der beinahe wie ein Studiengenosse Wasmanns wirkt, A. F. Vollmer, Marcus Haeselich, Heinrich Stuhlmann, Louis Ascher, Adolf Carl und mancher andere noch. Bei allen findet man dieselbe ehrenhafte Malgesinnung, dieselbe lebendige Tradition. Es taucht das Malergeschlecht der drei Speckter mit feinen Arbeiten auf, und es steht an der Spitze der Porträtisten, durchaus neben Wasmann, der ausgezeichnete Julius Oldach, der Waldmüller Hamburgs, der eine gewisse Holbeinische Klassizität in aller Bescheidenheit erreicht hat. Sogar die später mehr oder weniger Entgleisten, wie Lutteroth oder Valentin Ruths sieht man in der Jugend fest und sicher noch in der allgemeinen Tradition wurzeln

Problematik von den Wänden grüsst, wo der Landschafter Wasmann mit einigen seiner Meisterbildnisse entzückt und mit seiner geschmeidig freien, impressionistischen Landschaftskunst immer wieder in Erstaunen versetzt, wo man Jakob Gensler, den jung Gestorbenen, als einen der feinsinnigsten Schilderer der Elblandschaft kennen lernt, wo sein Bruder Martin mit fast Menzelartig geistreichen Jugendzeichnungen vor den Betrachter hintritt und der dritte der Brüder, Günther Gensler, sich dem Kreise der Hamburger Porträtisten mit einem schlicht lebendigen Bildnis seiner Mutter würdig anschliesst. Bei allen diesen Hamburger Malern, ja bei allen lebendigen Wirklichkeitsmalern der ganzen Zeit ist es immer dasselbe: ihnen allen gelingt die Naturstudie vortrefflich, es rundet sich ihnen die Skizze unmerklich mit feinem Geschmack zum Bild und es trifft das Rechte immer die unbefangene Jugend; im Bann der Akademie aber, als Fertigmaler und Kompositeure verfallen sie alle auch dem Konventionalistischen, verlieren sie Temperament, Persön-

Diese sehr schöne und instruktive Sammlung der Hamburger Malerei wird nun durch Werke gleichzeitiger und zu verwandten Zielen strebender Maler aus dem übrigen Deutschland aufs glücklichste ergänzt und erläutert. Ausgezeichnete kleine Landschaften findet man, zum Beispiel, von Dahl, dem Anreger Menzels, Blechens und K. D. Friedrichs, dem Erzieher vieler deutscher Landschafter in der Entwickelung vom Nazarenertum zur Wirklichkeitskunst. Merkwürdige und seltene Landschaften sind sodann von dem Münchener W. von Kobell vorhanden, und reizende römisch-deutsche Berg- und Campagnaidyllen von dem unendlich liebenswürdigen, wenig bekannten H. Reinhold. Kaspar Friedrich ist mit einigen seiner bedeutendsten und schönsten Bilder vertreten, zum Beispiel mit dem stimmungsschweren „Sonnenaufgang bei Neubrandenburg“.* Wertvolle Proben giebt es von J. A. Koch,

* siehe K. u. K. IV, S. 305.



MEISTER BERTRAM, DER TOD MARIÄ



LEOPOLD VON KALCKREUTH, DÄMMERUNG

H. von Hess, Overbeck und Olivier, dessen feinen Landschaftselegien man so selten begegnet. Und von dem Wiener Waldmüller besitzt die Kunsthalle einige jener schönen Werke, die aus der Jahrhundertausstellung noch frisch in der Erinnerung sind. Es kann nur ein Überblick gegeben werden. Wollte man die Schönheiten einzelner Bilder schildern, so gäbe es einen Abriss deutscher Kunstgeschichte. Denn es macht den Wert dieser Sammlung von Bildern aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts aus, dass man von ihnen ohne Mühe die Entwickelung ablesen kann, dass sie es allerenden zeigen, wie von diesen feinen lokalen Wirklichkeitskünsten die moderne nationale Malerei abgeleitet worden ist.

❦

Diese moderne Wirklichkeitsmalerei, die für die ganze Nation gleichmässig wieder Bedeutung hat, ist in der Kunsthalle ebenfalls sehr gut zu studieren. Es macht sich der Umstand bemerkbar, dass Lichtwark mit seiner Kunsthallenkommission fruchtbarer zu arbeiten weiss als irgendein anderer Galerieleiter und dass ihm fast immer bedeutende Summen zur Verfügung stehen, so dass er gleich zugreifen kann, wo sich eine gute Gelegenheit bietet. Würde man neben den Bildern moderner Meister alles ausschalten, was die Kunsthalle sonst enthält, so würde immer noch eine in sich geschlossene, sehr eindrucksvolle Sammlung bleiben. Es enthält diese Abteilung — um nur das Prägnanteste zu nennen — Leibls berühmten „Drei Frauen in der Kirche", eines der glänzendsten Meisterwerke unserer neueren Kunst, und desselben Meisters über alle Beschreibung herrliches Bildnis der Gräfin Treuberg,* das ein Wunder deutscher Malkunst in allen Zeiten bleiben wird. Man wird erregt und überzeugt, wie beim ersten Sehen, wieder einmal vor Liebermanns „Netzflickerinnen" und man bewundert vor seinen prachtvoll tonreichen „Waisenmädchen" aus dem Jahre 1885, vor der „Klöpplerin" und dem „Christus im Tempel"** das lebendig Deutsche dieser jugendfrischen Malerei, die hier zu Menzel und dort zum jungen Thoma hinüberweist. Welche Fülle von Kunst der Name Liebermann umschreibt, das wird einem nirgends so zu Bewusstsein gebracht wie in der Hamburger Galerie, denn nirgends ist der junge und der alte Liebermann besser, oder auch nur ebenso gut vertreten. Es besitzt die Kunsthalle sodann, neben einzelnen Werken von Scholderer,

* K. u. K. VI, S. 352.
** K. u. K. V, S. 342.



JOH. CHR. CLAUSEN DAHL, GEWITTERSTIMMUNG BEI DRESDEN



HEINRICH REINHOLD, OLEVANO

Schuch, Burnitz, eine Reihe der schönsten Trübner aus dessen bester Frühzeit, darunter den holländisch reifen „Zimmerplatz“ und den in seiner blauen Helligkeit so überzeugenden Chiemsee. Auch eine ungewöhnlich gewählte Kollektion von Bildern Thomas ist vorhanden; darunter der fast auf der Höhe der besten frühen Liebermanns stehende „Sonntagsfrieden“, das courbethaft tonige Hühnerbild* und die unendlich malerisch gesehenen „Ziegen im Stall“. Nirgend kommt einem vielleicht Thomas Malkunst sympathischer entgegen, nirgend schätzt man ihn so wie angesichts dieser wohlausgewählten Bilder. Sogar der in den Menzelkabinetten der Berliner Nationalgalerie Verwöhnte kommt sodann vor der monumentalen „Atelierwand“ Menzels, vor dem Porträt seines Bruders und den anderen zum Teil sehr charakteristischen Werken auf seine Kosten. Uhde ist mit einer pleinairfrohen, blauen Kinderstube gut, Böcklin mit sehr bekannten Werken — Selbstbildnis vor der Säule, die Feueranbeter, das Schweigen im Walde — auffallend charakteristisch vertreten. Besondere Aufmerksamkeit verdient aber dieses Meisters Jugendlandschaft „Ansicht des Dorfes Tennikon“ aus dem Jahre 1846, weil man darin den Anfang des Weges so deutlich vor Augen hat. Von Feuerbach besitzt die Kunsthalle das grosse Parisurteil; Marées steht noch etwas zurück. Um so mehr als Klinger mit den allzu äusserlich dekorativen Wandbildern, deren andere Hälfte in der Nationalgalerie ist, sehr repräsentativ vertreten ist. Von Buchholz findet der Besucher zwei seiner besten Landschaften, von Steinhausen und Sperl einige der feinsten Arbeiten dieser in ihrer Malweise so verschiedenen Idylliker.

Unter den Werken der fremden Künstler stehen Manets bedeutendes Rochefortporträt,* seine Skizze des Schauspielers Faure als Hamlet und ein frühes Blumenstück Gustave Courbets an erster Stelle.

❋

Die eigenartigste Abteilung der Kunsthalle ist der grosse Saal, wo die Bildnisse und Landschaften hängen, die Hamburger Sujets behandeln und die in direktem Auftrage gemalt worden sind. Es mag

* K. u. K. V, 478.

* K. u. K. VIII, 242.



FRIEDRICH WASMANN, DÄCHER, TIROL



WILHELM LEIBL, DREI FRAUEN IN DER KIRCHE
MIT GENEHMIGUNG VON J. J. WEBER, LEIPZIG



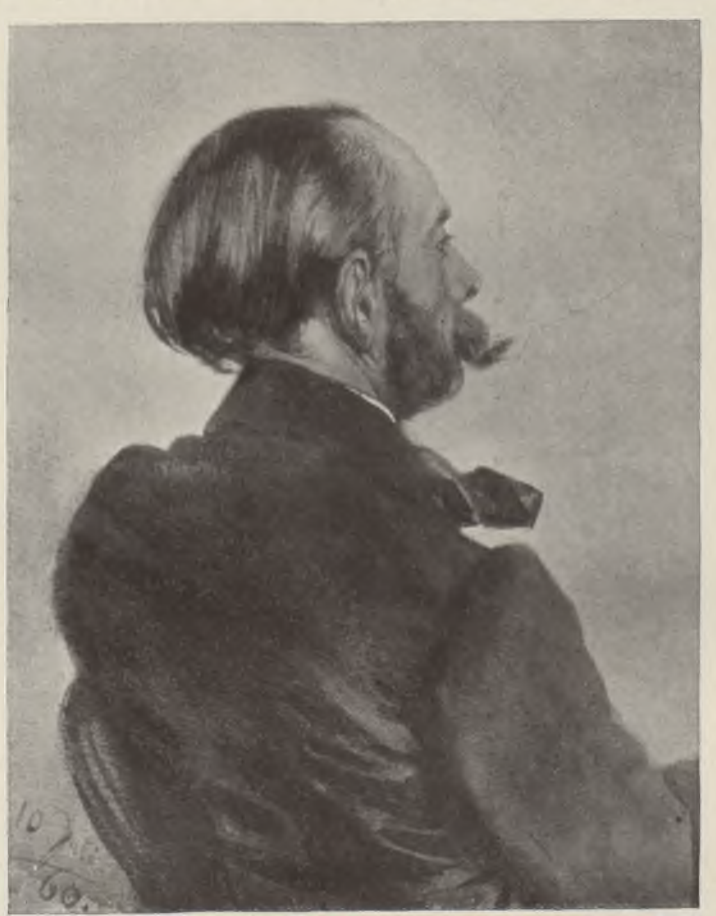
FRITZ VON UHDE, KINDERSTUBE

Lichtwark die aus Aufträgen erwachsene Malkultur Alt-Hollands vorgeschwebt haben, als er den Plan fasste, mit Hilfe der besten lebenden Maler die den Hamburgern teuren Personen und Gegenstände darstellen zu lassen — gesehen durch Künstlertemperamente. Der Erfolg ist sehr lehrreich, wie man über das Experiment auch denken mag. Es sind im Laufe der Jahre eine Anzahl vortrefflicher Bilder zusammengekommen, verbunden durch das gemeinsame Stoffgebiet; man kann aber die Beobachtung nicht unterdrücken, dass die Freiheit dem modernen Künstler noch nötiger zu sein scheint als der Auftrag. Oder ist es die Sicherheit des festen Auftrags, die ihn gleich immer in der Anstrengung etwas erlahmen lässt? Man kann sich nicht der Erkenntnis verschliessen, dass die nicht im Auftrag gemalten Bilder derselben Künstler fast immer um einige Nuancen besser sind als die fest bestellten, deren Sujet bestimmt wurde. Ihr Höchstes scheinen lebende Maler nur zu erreichen, wenn sie frei dem Antrieb ihres Interesses folgen. Das ist keine Verurteilung dieser Abtheilung, denn in ihr giebt es ja ausgezeichnete Werke die Fülle. Es ist nur eine nachdenkliche Anmerkung.

Von Liebermann findet man in dieser Abteilung vor allem den seinerzeit viel besprochenen „Professorenkonvent"* und eine neue Landschaft mit dem „Uhlenhorster Fährhaus", zwei vortreffliche Kunstwerke, aber doch nicht ganz auf der Höhe seiner besten Produktion. Vorzüglich ist dagegen Liebermanns Bildnis Dehmels** und Dr. Hermann Strebels; und auch die „Kirchenallee" ist ein ganz guter Liebermann. Am überzeugendsten aber sind doch die vielen kleinen Gelegenheitslandschaften aus Blankenese, die Interieurs und Parkansichten, die wohl frei entstanden und später angekauft sind.

* K. u. K. V, S. 344.
** K. u. K. VIII, S. 440.

Trübner ist seiner Zeit mit einem Stück grossgemusterten Gobelin angereist gekommen, um für das Bildnis des Bürgermeisters Mönckeberg eines „malerischen" Hintergrundes von vornherein sicher zu sein.* Dann hat er das lebensgrosse Porträt mit höchster Bravour heruntergemalt. Am besten hat sich Kalckreuth mit der Situation abgefunden, weil sein Narurell von Stimmung und Temperamentsschwankung weniger okkupiert wird. Er hat viele Bildnisse und Hafenansichten gemalt. Sein Bestes hat er in den Bildern der alten Frau Zacharias gegeben;** das angreifbarste unter seinen Bildern ist das „Doelenstück" des Landgerichtskollegiums. Für Corinth ist der Auftrag wohlthätig gewesen, wie es seine ebenfalls für die Kunsthalle gemalten Bildnisse von Eduard Meyer, die diesen Sommer in der Berliner Sezession hingen, zur Genüge erwiesen haben. Vor Jahren schon ist Gotthard Kuehl berufen worden, einige Interieurs zu malen. Ein Doppelbildnis von Fritz von Uhde ist für die Malweise dieses Künstlers nicht sehr bezeichnend; und Slevogts Bürgermeisterbildnis gehört, bei starken Qualitäten in einzelnen Partien, ebenfalls nicht zu den glücklichsten Werken dieses auf Improvisation angewiesenen Talents. Ebenso ist ein „Wald bei Friedrichsruh" von Leistikow nicht eigentlich ein „echter Leistikow". Bevorzugt sind in dieser Abteilung, wie es sich gehört, einige jüngere und ältere Hamburger Maler. Neben den Bildern von Ruths begrüsst man besonders freudig einige weiche, auf Frankreichs Malkultur weisende Landschaften des vortrefflichen Thomas Herbst. Das jüngere Hamburg wird repräsentiert von Illies, Eitner, Kayser und J. von Ehren. Sie alle beweisen, dass auch in dem lebenden Hamburger Malergeschlecht der Sinn für echte Malkunst lebendig ist, dass es auch jetzt an Talent nicht fehlt, dass aber der lebendige Anschluss noch nicht gefunden ist. Viel-



ADOLF MENZEL, BILDNIS SEINES BRUDERS
MIT GENEHMIGUNG VON F. A. BRUCKMANN, MÜNCHEN

* K. u. K. V, S. 347.
** K. u. K. III, S. 407, 409 und IX, Heft 11.



HANS THOMA, SONNTAGSFRIEDEN

MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN



MAX LIEBERMANN, KIRCHENALLEE IN ST. GEORG, PASTELL

leicht verhilft Lichtwarks Vorbildersammlung dazu, diese lebende Malergeneration noch jetzt aus einer lokalen Begrenzung zu befreien, die heute nicht mehr ein Zeichen sich beschränkender Kraft, sondern ein Zeichen unmoderner Beschaulichkeit ist.

✲

Da Lichtwark in der geschilderten Weise zwanzig Jahre lang gesammelt hat, ist ihm die Kunsthalle natürlich längst zu eng geworden. Es soll darum in nächster Zeit ein Erweiterungsbau in Angriff genommen werden. Der schon vorliegende Grundriss dieses Neubaues beweist, dass Lichtwark auch die grundsätzlichen Fragen der Museumsarchitektur beherrscht und dass er seinen Bedürfnissen die rechte Form zu finden weiss. Nach der Vollendung des Anbaues und nach der Neuaufstellung, das heisst nach drei bis vier Jahren, wird der Besucher erst recht sehen, was die Hamburger Kunsthalle geworden ist. In wesentlichen Zügen ein Musterinstitut. Bei der Neuaufstellung werden freilich viele alte, interessenlos gewordene Bilder beseitigt werden müssen, ähnlich so, wie Hugo von Tschudi und Ludwig Justi die Nationalgalerie vom unnützen Ballast gereinigt haben. Dann erst wird es möglich sein, die Linien der Entwickelung klar zu zeigen und die Qualität zur Geltung zu bringen. Auch die Sammlung Schwabe wird stark reduziert werden müssen.

Selbst der Laie wird dann aber erkennen, was die Galerie ihrem unermüdlichen Leiter verdankt. Was er für die lokale Kunstforschung gethan hat, was ihm die besten modernen Künstler schuldig geworden sind, was das gesamte deutsche Museumswesen für Anregungen und Lehren von ihm empfangen hat und wieviel die Persönlichkeit in ihrer harmonischen Vielseitigkeit der ganzen Zeit bedeutet. Es wird von allen dann eingesehen werden, was heute immerhin schon viele wissen: dass Lichtwarks Persönlichkeit aus dem deutschen Kunst- und Kulturleben nicht mehr fortzudenken ist, dass er einer von denen ist, auf die die Nation, als auf ihre Besten, achtet.



WILHELM TRÜBNER, DER HOLZPLATZ

REMBRANDTS MÜHLE

VON

WILHELM BODE, A. BREDIUS, CORNELIUS HOFSTEDE DE GROOT, WOLDEMAR VON SEIDLITZ UND JAN VETH



Eines möchte ich noch erleben: ein Scherbengericht der Kunsthistoriker! Dann melde ich mich zum Direktor der verdammten Bilder und Bildwerke; ich würde gewiss alle Chancen haben, von den gestrengen Richtern zum Aufseher dieser Strafsammlung ernannt, wenn nicht verurteilt zu werden, und ich wäre sicher, in wenig Jahren eine der schönsten Sammlungen beisammen zu haben. Ich nenne nur einige der durch die Scherben namhaftester Fachgelehrter als kunst- oder namenlos verworfenen Kunstwerke. Rubens' Meisterwerk „Hirt und Hirtin" in der Münchener Pinakothek wurde unter Volls kunstkritischer Lupe zu einer englischen Fälschung des achtzehnten Jahrhunderts, und dem gleichen Gelehrten war es vergönnt, nachdem er die Minderwertigkeit so manches bis dahin allgemein bewunderten Bildes der Berliner Galerie, voran des „Mannes mit der Nelke" ausser Zweifel gesetzt hatte, die „Madonna mit der Bohnenblüte" als Fälschung vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts zu beweisen und dem grossen unbekannten Fälscher alle verwandten Meisterwerke der Altkölner Schule zuzuweisen. Die Lorbeeren des bayerischen Herostrat liessen einem grossen Kunstgelehrten Italiens keine Ruhe: unter Venturis Hippe sanken zahlreiche der vielbewun-

derten Marmor-, Ton- und Bronzewerke, die der Louvre, das Kensington-Museum, das Kaiser Friedrich-Museum unter den Namen von Donatello, Desiderio, Rosselino, Agostino di Duccio, B. da Majano u. a. besitzen, als „Nachahmungen und Kopien" in den Orkus. Diese Opfer würden allein schon ein kleines Museum ausmachen, das nach manchen Richtungen heute auch mit den grössten Mitteln nicht mehr zusammenzubringen wäre. Aber es ist seither dafür gesorgt, dass auch andere Richtungen in ersten Meisterwerken in diesem net worden. Auch die jetzt vielbesprochene „Joconda" des Louvre wurde für eine Kopie erklärt. Dass ich in diese ausgewählte Gesellschaft auch die „Flora" und den „Giovannino" aufnehmen darf, ist mir natürlich eine grosse Freude. Besonders freut es mich, dass ich auch das herrlichste Werk griechischer Plastik, das seit Jahrzehnten gefunden worden ist, den „Thron der Aphrodite", jetzt im Bostoner Museum, zugewiesen erhielte, nachdem es schon einmal dem Berliner Museum in sündlicher Weise entgangen ist.



MAX LIEBERMANN, DAS UHLENHORSTER FÄHRHAUS

Salon des refusés nicht fehlen. Schon Velazquez' „Venus" von Rokeby, malerisch eines seiner Hauptwerke, wurde zu einer modernen Fälschung gestempelt. Dann kamen mehrere Frans Hals dazu, darunter ein paar seiner schönsten Genrebilder: die „Lustige Gesellschaft" in der Sammlung Altman in New-York und der „Guitarrespieler" von Lord Howe (jetzt in der Sammlung Otto Beit) in London. Es folgte die kleine Zahl der reizvollen Bildchen des Martin Schongauer. Früher schon war „Neptun und Amphitrite" in der Berliner Galerie als der „falsche Rubens" gekennzeich-

Ich habe auch noch die Chance, die kürzlich der Berliner Galerie geschenkte Landschaft mit dem Tobias von Rembrandt, wenn sie durch den Prozess etwa gar der Galerie wieder abgenommen werden sollte, auf diesem Wege wieder unter meine Obhut zu bekommen. Jetzt ist noch ein anderer Liebling von mir, Rembrandts „Mühle", entthront worden; sie soll eine englische Fälschung, ein Hercules Segers, ein Aert de Gelder* — keinesfalls ein Rembrandt sein.

* Dass A. de Gelder als Künstler der „Mühle" nicht in Betracht kommen kann, beweisen die schwachen landschaft-

Ich möchte aber doch noch ein Wort zu gunsten dieses Bildes wagen, das bisher allgemein als Rembrandts schönste Landschaft, als eine der grossartigsten Landschaften, die je gemalt worden, gefeiert worden ist. Die Behauptung, dass die „Mühle" ein englisches Bild des achtzehnten Jahrhunderts sei, will ich nicht zu widerlegen suchen, da sie meines Wissens bisher nur mündlich geäussert wurde; wer das Bild einmal aufmerksam hat prüfen können und weiss, wie solche englische Nachahmungen aussehen, wird eine solche Behauptung, die einmal leichtsinnig hingesagt ist, gewiss nicht aufrecht erhalten. Auch spricht allein schon der Umstand, dass Old Crome im achtzehnten Jahrhundert das Bild (es befand sich damals in der Galerie Orléans — wahrlich keine Sammlung, in der man englische Fälschungen erwartet!), kopiert hat, gegen eine solche Hypothese. Die Behauptung, dass Segers der Künstler sei, lässt sich jedenfalls nicht durch die Inschrift auf dem Bilde beweisen, denn von ihr ist nicht eine Spur zu entdecken, wovon sich jeder während und nach der Restauration hat überzeugen können. Aber auch abgesehen davon, wenn auch die Empfindung und Stimmung in der „Mühle" eine ähnliche ist wie in Segers' herrlicher Landschaft der Uffizien, die so lange unter Rembrandts Namen ging, Behandlung und Färbung sind vollständig verschieden, wesentlich moderner als bei Segers, der unter den holländischen Landschaftern zu den „Primitiven" gehört. Da liegt es in der That näher, an einen von Rembrandts Nachfolger oder Schüler zu denken, wenn das Bild in der That so viel unrembrandtsche Züge aufweist, wie Woldemar von Seidlitz kürzlich in einem Aufsatz in dieser Zeitschrift nachzuweisen gesucht hat. Er meint, dass diese „Art einer überlegten Komposition wie auch die wohldurchdachte Durchführung aller Einzelheiten im Gegensatz steht zu der himmelstürmenden und dabei doch tief innerlichen Poesie eines Rembrandt." Nun, gerade diese Poesie hat doch wohl jeder in der „Mühle" in allerstärkstem



GUSTAVE COURBET, BLUMENSTILLLEBEN

lichen Gründe auf mehreren seiner Passionsbilder in der Galerie zu Aschaffenburg. Auch die in ihrer Art besonders gute „Landschaft mit Boas und Ruth" in der Berliner Galerie, die sich danach wie nach den Figurenbildern wohl mit Sicherheit als ein Werk des A. de Gelder bestimmen lässt, zeigt eine ganz abweichende Formen- und Farbengebung und hat nichts von der ergreifenden Poesie der „Mühle".

Masse empfunden, ihr verdankt das Bild seinen Weltruf! Doch prüfen wir die einzelnen Gründe, die Seidlitz gegen Rembrandts Autorschaft vorbringt. Er vermisst die Namensinschrift auf dem Bilde: die fehlt aber auf der Mehrzahl der allgemein als Rembrandts Werke anerkannten Landschaften. Dabei möchte ich darauf aufmerksam machen, dass das für den Künstler sehr ungewöhnliche, fast quadratische Format des Bildes, die Stellung der prominenten Mühle fast in der Mitte wie der helle Abschluss des Lichts im Wasser rechts, während Rembrandt regelmässig nach den Seiten zu mit einer Dunkelheit seine Kompositionen abschliesst, darauf zu deuten scheinen, dass rechts vom Bilde einmal ein Stück abgeschnitten worden ist, etwa eine Handbreit oder auch etwas mehr. Hier könnte denn auch die Bezeichnung gestanden haben, die freilich zum Beweise der Echtheit durchaus überflüssig ist.

Seidlitz findet sodann die Kompositionsweise durch starke Kontraste bei Rembrandt ganz ungewohnt? Ich gestehe, dass ich sie gerade für Rembrandt und besonders für Rembrandt im Anfang der fünfziger Jahre, als die „Mühle" entstand, besonders charakteristisch finde. Sind denn nicht überhaupt gerade die starken Kontraste für den Meister des Helldunkels, für Rembrandt ganz besonders bezeichnend? Vermisst wird ferner die „grosse Mannigfaltigkeit der Einzelheiten". Das kann nur darauf beruhen, dass Seidlitz sich des Bildes nicht genau erinnerte oder es überhaupt nicht näher prüfen konnte; denn die, welche es sahen, nachdem der Schmutz und die oberste Schicht des Firnisses von dem tadellos erhaltenen abgenommen war (ich beziehe mich auf Prof. Hauser, Direktor Friedlaender, Direktor Koetschau und Dr. Valentiner, da ich selbst während der Restauration des Bildes nicht in Berlin war), rühmen gerade ganz besonders das, was Seidlitz zu vermissen glaubt. Die Wahl eines sehr niedrigen Standpunktes, auf dem der gewaltige Eindruck beruhe, so urteilt er weiter, sei Rembrandts Regeln gerade entgegen. Auch das widerlegt sich durch einen Blick auf Rembrandts Landschaften dieser Zeit: ist nicht in der zum Glück voll bezeichneten „Landschaft mit dem Schloss auf dem Berge" in der Casseler Galerie, in der „Landschaft mit den Schwänen" in der Sammlung Schloss, in den beiden Landschaften mit dem Tobias in Glasgow und Berlin, in der Ruhe auf der Flucht in Dublin, die alle ziemlich um diese Zeit (etwa 1646—1652) entstanden, der gleiche niedrige Standpunkt gewählt? Und ist nicht das gleiche auch in verschiedenen Landschaftsradierungen derselben Zeit der Fall: im „Kanal mit den Schwänen", in der „Landschaft mit dem Jäger", im „Hieronymus", im „Jesus vom Tempel zurückkehrend"? Wenn Rembrandt Ansichten seiner flachen Heimat zeichnete und radierte, musste er freilich den Standpunkt höher nehmen.

Herr v. Seidlitz nimmt auch Anstoss an den „zahlreichen Figürchen": ich zähle fünf, während andere Landschaften des Meisters zum Teil wesentlich mehr Figuren enthalten. Auf „die zeichnerische Behandlung ihrer Umrisse mittelst fester Striche" kann man nur aus der Photographie schliessen; im Bilde sind die Figürchen ebenso untergeordnet und ebenso gemalt wie in der grossen Casseler Landschaft und wie sonst um diese Zeit bei Rembrandt. Von einer „Häufung novellistischer Einzelheiten, die die Aufmerksamkeit von der Hauptsache, dem gewaltigen Naturschauspiel, ablenkten," kann hier sogar noch weniger die Rede sein als bei der Casseler oder bei anderen Landschaften des Meisters. Mit dem „Schloss auf dem Berge" ist die „Mühle" überhaupt in jeder Beziehung aufs engste verwandt, und nur die Benutzung einer Nachbildung — bis jetzt giebt es deren, infolge der dicken Schmutz- und Firniskruste, die das Bild bedeckten, leider überhaupt keine — kann auf den Gedanken wesentlicher Abweichung führen, wie sie W. v. Seidlitz gefunden zu haben glaubt. Die prächtige Abendstimmung (in dem Casseler Schloss ist die ganze Landschaft noch von der scheidenden Abendsonne durchtränkt, während in der Mühle das Nachleuchten des sonnigen Tages in so herrlicher Weise wiedergegeben ist) zeigt in beiden Bildern freilich kein „wildes Himmelsgewoge", sondern, der Tageszeit und Stimmung entsprechend, den ruhigen sonnendurchleuchteten Abendhimmel, der nach oben schon in das nächtliche Dunkel des Äthers übergeht. Beide Bilder haben die fette Malweise in lauter braunen und gelblichen Tönen mit ganz wenigen grünlichen und kalten bläulichen Kontrasten gemeinsam; und ebenso stimmen die Art der Staffierung und alle anderen wesentlichen Punkte darin durchaus überein, soweit bei Rembrandt überhaupt ein Bild mit dem anderen übereinstimmt. Denn nach der Schablone malt er nie; jedes Werk ist daher im gewissen Sinne neu. Freilich seine kleinen Eigenheiten, seine Vorlieben und Gewohnheiten hat auch er, aber sie helfen nur seine Werke mit Sicherheit festzustellen. Als solche mache ich hier

auf die grosse Fahne (oder ists ein Zeltdach?) aufmerksam, die in der „Mühle" über die Spitze des Bootes hinausragt, und die sich auch auf dem Boot in der Casseler Landschaft findet. Charakteristisch für Rembrandt ist auch die Vorliebe für stumpf abgerundete Formen in der Architektur; so in dem Turm des Schlosses auf der Casseler Landschaft wie im Unterbau der Mühle und im Abschluss der flachen Hütte darunter, worin wir — wie W. Valentiner nachgewiesen hat — wahrscheinlich die Mühle von Rembrandts Vater auf dem Wall von Leyden zu erkennen haben. Nein, wir können uns nicht damit trösten, dass die Amerikaner „wieder einmal eine Fälschung gekauft" hätten; kein Zweifel, Rembrandts schönste Landschaft, eins seiner herrlichsten Werke ist heute drüben, ist in Mr. Wideners Besitz, wie manche andere gerade der besten Gemälde des Meisters und anderer grosser Künstler. Und ebenso sicher ist, dass solche Hyperkritiken und der Lärm in den Zeitungen, die sie zur Reklame ausnutzen, unserem Fach nicht gerade zum Ruhme gereichen; es ist daher begreiflich, dass die grossen amerikanischen Sammler sich lieber an das Urteil der Kunsthändler halten, „die doch von Kunst wirklich etwas verstehen" — wie die Herren sich freundlichst ausdrücken. Wilhelm Bode.

❦

Rembrandts Mühle habe ich oft und gründlich gesehen. Zuletzt in voller Sonne, als das Bild in Montague House photographiert wurde. Damals war ich enttäuscht durch die vielen störenden Retouchen im Himmel. Aber nie habe ich daran gezweifelt, dass Rembrandt es gemalt hat. Hercules Segers ist es gewiss nicht, da die Technik eine ganz andere ist. Am nächsten steht dieses Bild der phantastischen Landschaft in Cassel. Wie Dr. v. Seidlitz dabei an de Gelder denken kann, verstehe ich nicht. Dessen Bild in dieser Art in der Berliner Galerie ist doch ganz anders. Der rötliche Ton in den Figuren fehlt hier ganz. Ich hatte neulich den Besuch eines Amerikaners mit deutschem Namen, der prachtvolle grosse Photographien nach der „Mühle" bei sich führte und mich überzeugen wollte, dass „H. Segers" darauf stände. Mit sehr viel gutem Willen sah man ein S. Aber ebenso gut konnte man das für zufällige schwarze Flecke ansehen. Er behauptete, es stünde ein H davor — davon sah ich nichts. Und Hercules Segers zeichnete immer voll: Hercules.

Vorläufig weiss ich keinen besseren Namen für diese poetische, ergreifende Landschaft als: Rembrandt.

A. Bredius.

❦

Man hat, nicht ohne Recht, darauf hingewiesen, dass es schwer ist die Mühle in Rembrandts Oeuvre präzis einzureihen. Sie steht einzig zwischen seinen andern Bildern. Ist das aber ein Grund sie einem andern Meister zuzuschreiben, in dessen Oeuvre sie sich noch sehr viel schwerer unterbringen liesse? Woldemar von Seidlitz, der gewissenhafte Verfasser des ausgezeichneten Verzeichnisses der Radierungen Rembrandts, denkt an Aert de Gelder. Freilich besass de Gelder eine ausserordentliche malerische Begabung und es kommt seine Färbung oft einigermassen in dem Ton der Mühle vor. Aber er hatte etwas übermütig Lockeres, virtuosenhaft Glänzendes in seinem Vortrag, und das Besonnene, intim Ausgeglichene, klassisch Abgeschlossene der Mühle blieb ihm dabei ganz fremd. Auch kennt man von de Gelder überhaupt keine Landschaft, und es wäre unendlich erstaunlicher, wenn ein Maler doch schliesslich zweiten Ranges plötzlich eine der allerschönsten Landschaften gemalt hätte, die je hervorgebracht sind, als dass dieses Wunderwerk von Rembrandts Genius geschaffen sei.

Auch ist das Sujet für Rembrandt nicht ganz befremdend. Wenn das Bild auch keineswegs als treue Abbildung der väterlichen Mühle gelten kann, so lässt es sich doch — die Karte von Pieter Bast weist es aus — als eine Erinnerungsvision der alten auf dem Pelicanswall, nahe am Rhein gelegenen Windmühle, sehr gut mit Rembrandts Sphäre zusammenbringen. Übrigens ist es in Rembrandts Oeuvre so selten nicht, dass eins seiner Werke allein zu stehen scheint. Eine treffende Analogie findet man in seinen Radierungen. Die Landschaft mit den drei Bäumen weicht mehr von allen anderen Landschaftsradierungen ab, als es die Mühle von den übrigen gemalten Landschaften thut. Sie ist weit

grösser, unendlich raffinierter durchgeführt, viel mehr komponiert und es ist die absolut einzige Radierung, einen vollständig wirkungsvollen Himmel bietet.

Dennoch wird niemand sie anzweifeln. Nicht nur wegen der Signatur, sondern der hohen Qualität wegen. Die hohe, wunderbare Qualität scheint mir, ist es, die auch für die Mühle bestimmend bleibt.

Jan Veth

❀

Das Bild nimmt unter Rembrandts Landschaften eine ganz eigenartige Stellung ein. Während die übrigen eine gut geschlossene, in sich übereinstimmende Gruppe bilden und durch mehrere echt signierte Exemplare gesichert sind, steht die Mühle für sich allein da. Sie ist nicht signiert, es sind keine Studien oder Zeichnungen für sie vorhanden und ebensowenig giebt es Radierungen von Rembrandts Hand, die mit ihr in Zusammenhang zu bringen sind. Die Mühle taucht für ein so importantes Bild verhältnismässig spät auf. Sie ist zuerst in der Galerie Orléans (Ende des achtzehnten Jahrhunderts) nachweisbar. Alles dies giebt Grund zur Frage: worauf beruht denn die Zuschreibung an Rembrandt? Doch nur auf der Malweise des Bildes! Diese zeigt allerdings Anklänge an die der landschaftlichen Hintergründe von einigen biblischen Bildern Rembrandts, wie z. B. Tobias mit dem Engel im Museum in Glasgow, Christus und die Samariterin in der Sammlung Sheepshanks in Harrogate u. a.

Bisher hatte das Bild einen derartig schmutzigen gelbbraunen Firnis, dass man es eigentlich nicht gut hat studieren können. Es wäre zuviel gesagt, ich hätte je Zweifel an der Echtheit gehabt, in dem Sinne, dass ich in oder an dem Gemälde etwas gesehen hätte, was mir verdächtig und für Rembrandt befremdend vorgekommen wäre. Aber bei dem Zustand, in dem ich es zu wiederholten Malen gesehen habe, zu garantieren, es sei unbedingt ein Rembrandt, das hätte ich auch nicht gemocht. Leider habe ich das Bild, seitdem der Firnis aufgehellt worden ist, nicht wiedergesehen. Es soll aber nach dem Urteil von Personen, die wohl in dieser glücklichen Lage waren und auf deren Urteil ich volles Vertrauen habe (Hauser, Valentiner u. a.), ganz schön und unverdächtig herausgekommen sein.

Was die beiden für das Bild vorgeschlagenen Namen Aert de Gelder und Hercules Segers betrifft, so scheint mir keiner von beiden zutreffend.

Für unsere Kenntnis von Aert de Gelders Landschaftsmalerei sind die Hintergründe der Passionsfolge in der Galerie zu Aschaffenburg massgebend. Diese ist urkundlich beglaubigt und auch zum Teil signiert; sie ist allerdings vierzig Jahre nach dem Terminus post quem entstanden, der, wenn man den 1645 geborenen Aert de Gelder als Urheber vorschlägt, anzusetzen wär: 1670, als er 25 Jahre alt war; denn früher hätte er eine so vollendete Schöpfung sicher nicht malen können. Stellte man aber die Mühle als unsigniertes anonymes Bild zwischen die oben genannten biblischen Bilder Rembrandts einerseits und die Aschaffenburger Passionsfolge de Gelders andererseits, dann unterliegt es für mich nicht dem geringsten Zweifel, dass die Wage zugunsten Rembrandts ausschlagen würde. —

Was Hercules Segers betrifft, so ist der Abstand noch grösser und ich sehe gar keine Anhaltspunkte. Segers ist ein Maler, von dem nur acht bis neun allgemein anerkannte Landschaften existieren. Davon sind nur zwei bezeichnet: das eins der zwei Berliner Bilder und eins in meinem Besitz. Dieses war vor mehreren Jahren in einer kleinen Ausstellung in Innsbruck als Jodocus de Momper ausgestellt. Ich kaufte es, weil ich es als Segers erkannt hatte, und als es aus dem Rahmen genommen wurde, kam die volle Signatur ans Licht. Dieser Umstand beweist, dass ich die Mühle, die ich seit beinahe zwanzig Jahren kenne und die ich zweimal mit einer Beischrift meiner Hand publiziert habe (Meesterwerken van Hollandsche Kunst in Engelschen verzamelingen mit einer Radierung von P. J. Arendzen und im Werk über die Londoner Rembrandtausstellung), wohl auch als Segers erkannt hätte, wenn dieser Name überhaupt zutreffend wäre!

Corn. Hofstede de Groot.

Endlich hat die „Daily Mail" die längst erwartete Nachricht gebracht, dass die Behauptung der „Morning Post", die unter Rembrandts Namen verkaufte „Mühle" habe sich nach Entfernung der dicken Firnisschicht als ein Hercules Segers erwiesen, auf der Verwechselung mit einem ganz anderen Bilde in amerikanischem Besitz beruhe. Ein Beweis dafür, dass die Mühle Rembrandt nicht gehöre, ist somit noch immer nicht erbracht; es stehen sich nach wie vor Bodes Behauptung, dass die Echtheit des Bildes „undiskutabel" und „über jeden Zweifel erhaben" sei, und die meinige, dass das Bild trotz seiner „überwältigenden Schönheiten" kein Rembrandt sein könne, unvermittelt gegenüber; erst die Zeit wird darüber eine Entscheidung bringen können. Mit Vergnügen aber ersehe ich aus einem englischen Blatt, dass ein so hervorragender Rembrandt-Forscher wie Dr. Hofstede de Groot im Haag bereits in einer Mitteilung, die „der New York Herald" am 7. März brachte, Bedenken gegen Rembrandts Urheberschaft geäussert hat.

Die Nachricht, dass sich auf dem Bilde die Bezeichnung des Hercules Segers gefunden habe, klang auch gar zu unglaublich, nachdem kurz vorher in Berlin eine Reinigung des Bildes durch Prof. Hauser erfolgt war. Zudem sind wohl in früherer Zeit mehrere Werke von Segers unter Rembrandts Namen gegangen; nachdem es aber vor etwa einem Jahrzehnt den Bemühungen von Bredius und Bode gelungen ist, die Eigenart dieses Künstlers in unwiderlegbarer Weise festzustellen, erscheint es kaum noch möglich, ihn mit Rembrandt zu verwechseln. Hat er auch auf Rembrandt so stark eingewirkt, dass Bode in einer seiner Radierungen eine „Vorahnung der Mühle in Bowood" — also der Lansdowneschen — erblicken konnte, so unterschied ihn doch von Rembrandt der „Reflex einer melancholischen Gemütsart". Von diesem ist aber in dem Lansdowneschen Bilde ebenso wenig etwas zu spüren, wie von einer Eigenschaft, die er mit Rembrandt gemein hatte, nämlich dem „Gefühl der Unendlichkeit", das beide durch die Wahl eines hohen Augenpunkts zu fördern wussten.

Wer sich über die äusserst anziehende Künstlerpersönlichkeit des Hercules Segers zu unterrichten wünscht, der greife zu Bodes anregendem, mit zahlreichen Abbildungen versehenen Aufsatz im Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen für 1903; die vorzügliche Felslandschaft in den Uffizien — die übrigens keinen „Sturm" darstellt, wie die englischen Zeitungen angaben — findet er in dem Brediusschen Aufsatz (Oud-Holland 1898) wiedergegeben; und die zahlreichen Radierungen in der Ausgabe von Prof. J. Springer, deren erster Teil soeben die „Graphische Gesellschaft" in Berlin veröffentlicht hat.

Woldemar v. Seidlitz.



ARNOLD BÖCKLIN, ANSICHT DES DORFES TENNIKON
MIT GENEHMIGUNG VON F. A. BRUCKMANN



FRIEDR. TIECK, PORTRÄTMEDAILLON DER RAHEL

RAHELS HAUS

MAUERSTRASSE 36

EINE BAUGESCHICHTLICHE UND LITERARISCHE STUDIE AUS DER ZEIT DES ALTBERLINER SALONS

VON

HANS MACKOWSKY

Die Mauerstrasse mit ihrer charakteristischen Krümmung bezeichnete ursprünglich die südwestliche Grenze, die Friedrich I. seiner Lieblingsschöpfung, der Friedrichstadt, zu geben gedachte. Hier sollte der neue Stadtteil mit Mauer und Fortifikation gegen den Tiergarten abgegrenzt und diese Grenzlinie über die Zimmer- und Kochstrasse hinweg mit der Junkerstrasse in Verbindung gesetzt werden.

Die Ausbauung des neuen Stadtteils, seit 1688 mit Eifer nach Nerings Plänen betrieben, erstreckte sich bei des Baumeisters Tode 1695 etwa auf 300 Häuser. Grünberg und Behr — nach dem die Behrenstrasse den Namen führt — folgten ihm, und 1730 waren die neu abgesteckten Strassen, „wenn auch nicht vollständig und ohne öftere ernste Mahnungen", fast gänzlich bebaut. Da beschloss Friedrich Wilhelm I., der die Leidenschaft des Bauens in keinem geringeren Masse, wenn auch mit ganz verschiedenem Endzweck wie sein Vorfahr übte, die Anlage zu erweitern durch Hinzunahme des zwischen Quarree, Achteck und Rondell gelegenen Terrains, das er mit der Wilhelmstrasse und der verlängerten Leipziger Strasse kreuzförmig durchschnitt. Gewiss nahm sein auf die gerade Linie eingestelltes Soldatenauge Anstoss an der Krümmung der Mauerstrasse, der einzigen, die sich nicht dem rechtwinklig aufgeteilten Schema der ganzen Anlage einfügte. Aber da die westliche Seite der Mauerstrasse schon bebaut war, so ging es nicht mehr an, ihre Linie zu

strecken. Doch ist es nur zu wahrscheinlich, dass die verpfuschte Form der Strasse das Interesse des Königs lahm gelegt hat. Während in der besonders bevorzugten, durch des Königs Namen ausgezeichneten Wilhelmstrasse die Paläste und Adelshotels unter seiner Anregung, die oft nichts als ein kräftiger Druck auf den Geldbeutel des Bauherrn war*, mit reichen Fassaden und weitem Gartenhinterlande entstanden, begnügte er sich, im Zuge der Mauerstrasse die Böhmische und die Dreifaltigkeitskirche anzulegen. Beide nach demselben Schema gebaut, auf zentralem Grundriss mit lastendem Kuppeldach und bescheidener Laterne sind vorwiegend Nützlichkeitsbauten, die bis an die äusserste Grenze des Schmucklosen getrieben sind.

Auch Friedrich der Grosse, so viel er vor allem durch Errichtung der beiden höchst malerischen Turmbauten auf dem alten Friedrichstädtischen Markt, dem heutigen Gendarmenmarkt, und durch die Verschönerung der umgrenzenden Strassen für den Stadtteil gethan hat, zeigte sich für die Mauerstrasse wenig interessiert. Während er in der Leipziger Strasse von 1773—76 nach Ungers Zeichnungen 46 neue Häuser aufführen liess, wurden in der Mauerstrasse unweit der beiden Kirchen nur vier Neubauten auf kgl. Kosten errichtet. Gerade diesen Teil der Strasse zwischen den beiden Kirchen giebt uns die bekannte Rosenbergsche Radierung, woraus man schliessen kann, dass dies das präsentabelste Stück gewesen ist. Gleichwohl machen auch diese meist nur zwei Geschoss hohen Häuser, an deren Seitengiebeln hie und da das Fachwerk noch zu Tage tritt, mit ihren schlichten Fronten keinen sonderlichen architektonischen Eindruck.

Wie es nun aber in der Mauerstrasse jenseits der Dreifaltigkeitskirche, zwischen Mohren- und Behrenstrasse aussah, davon geben noch heute vereinzelte alte Gebäude (Nr. 50, 51) eine melancholische Kunde. Über ihre niedrigen Ziegeldächer erhoben ab und zu die Bäume der Gärten, die sich zwischen Wilhelm- und Mauerstrasse entlang zogen, ihre grünen Kronen und Spitzen. Aber allmählich wurden auch diese von drei und vier Stock hohen schmalbrüstigen Gebäuden verdrängt, die Bäume wichen vor den Seitenflügeln und Quergebäuden zurück, und die Strasse gewann ein ziemlich mürrisches Aussehen. Nur ein Gebäude, palastartig vornehm mit dreizehn grossen Fenstern, stand in auffallendem Gegensatz zu dem bürgerlich bescheidenen Charakter, den die Strasse sonst trug. Und heute, wo eine grosse Bank und andere öffentliche Institute mit ihren kostbaren, aber wenig geschmackvollen Architekturen das Gepräge der Strasse umgewandelt haben, fällt jenes Haus Nummer 36 erst recht auf in seiner Eleganz und Ungesuchtheit. Mit seinen schlichten Putzflächen behauptet es sich siegreich als der geborene Aristokrat neben der parvenühaften Verschwendung mit echtem Material, die in seiner Umgebung getrieben wird.

*

Das Haus Mauerstrasse 36 ist ein Immediatbau König Friedrich Wilhelms II., errichtet in den Jahren 1792—94.

Über der unleugbaren Charakterschwäche dieses einst vielgeliebten, später vielgeschmähten Königs ist das ebenso unleugbar Gute, das er geschaffen, zu seinem bittern Unrecht in Vergessenheit geraten. Noch immer pflegt man seine Person wie seine Zeit durch die giftig grünen Brillengläser zu sehen, die eine Schar gewissenloser Pamphletisten geschliffen und gefärbt hat. Gewiss, er hatte Fehler, die bei einem Könige doppelt schwer ins Gewicht fallen, aber er hatte auch die Tugenden dieser Fehler, um deren willen ihm manches zu verzeihen ist. Und eine dieser Tugenden, seine Kunstliebe und was mehr sagen will, sein Kunstverständnis — die strahlende Kehrseite seiner Verschwendungssucht — ist seiner Residenz Berlin zu ganz besonderem Vorteil geworden.

Er hat gebaut — nicht wie Friedrich der Grosse nach altbewährtem Muster und lediglich auf den „königlichen coup d'oeil“ hin, sondern als ein Grandseigneur von Geschmack und von jener Freigebigkeit, auf deren Ruhm viele preussische Herrscher allzu willig Verzicht geleistet haben. Sein Instrument war eine eigens von ihm geschaffene Behörde, das Kgl. Oberhofbau-Amt, dessen Vorsitz der geschäftseifrige und geschäftskundige Minister v. Wöllner führte — auch er einer der allgemein verdächtigten „Dunkelmänner“ dieser Regierung —, während die künstlerische Leitung in den Händen des aus Schlesien verschriebenen und dort schon

* Vergl. z. B. die Kabinetsordre vom 23. Juni 1732 an den Geh. Rat Manitius: „Nachdem Sr. Kgl. Maj. in Erfahrung gebracht, dass nachfolgende dero Bedienten, nehmlich dero Geh. p. Räthe Manitius und Beyer, Geh. Räthe Canter und Deutsch und Hoff-Räthe Coper und Reichhelm noch nicht mit eigenen Häusern angesessen, so tragen Sie zu denen selben das allergndst. Vertrauen, sie werden Ihro Majestät zum besonderen plaisir in dero Friedrichstadt, in dem neuen Quarré, diejenigen Plätze, so der Obrist von Derschau Ihnen daselbst anweisen wird, gerne bebauen.“ Borrmann, Bau- und Kunstdenkmäler Berlins S. 411 zit. nach den Mttlg. d. V. f. d. Gesch. Berlins 1892 Nr. 2.

mannigfach bewährten Baumeisters Langhans lag, dessen bedeutendste Berliner Leistung das Brandenburger Tor geworden ist. Ein Stab von Beamten, d. h. von selbständigen Architekten, stand dem Direktor zur Seite; zugleich wurde für die Überwachung der bildhauerischen Arbeiten der Hofbildhauer verpflichtet, eine Stelle, die, wenn auch nicht dem Titel, so doch dem Wesen nach Gottfried Schadow einnahm. Alle diese Kräfte arbeiteten sich in die Hände und weil es tüchtig geschulte und geschmackvoll angeleitete Künstler waren, schufen sie einen Baustil, der mit Recht „die Blüte der selbständig gewordenen Berliner Schule" genannt worden ist. Die Zahl der erhaltenen Gebäude ist nicht so gross, dass wir nicht jedes, dessen Dasein bedroht ist, als einen schmerzlich zu empfindenden Verlust beklagen müssten.

Hinsichtlich des Umfanges der von dem König unterstützten Privatbauten hatte v. Woellner schon 1788 ganz bestimmte Vorschriften erwirkt. Es sollte „ohne specieller Ordre kein neues Hauss von 3 Etagen, sondern bloss von 2 Stockwerk und einer proportionirlichen Fronte ohne Hinter-Gebäude oder Seiten-Flügel" erbaut werden. „Ein solches Hauss bekam 70 Fuss Fronte, wurde 8 Fenster breit und kostete gewöhnlich 12 bis 13000 Taler, so dass der Propriétaire mit solchem Königl. Geschenk immer zufrieden sein konnte. Bei diesem Satz — so heisst es weiter in dem Promemoria Woellners an den König vom 18. April 1792, das auf jene ursprüngliche Abmachung zurückgreift* — bin ich zum Besten der Bau-Casse stets feste stehen geblieben, und wenn Jemand ein grösseres Hauss oder Seiten-Flügels pp. verlangt hat, so hat er solches bei Ew. Königlichen Majestät immediate nachsuchen, und mir darüber eine Cabinets-Ordre verschaffen müssen, in welchem Fall noch in diesem Jahre der Englische Doktor [Brown], die Generalin von Rosière, die Frau von Massow und Madlle Vahrenkampf gewesen sind. Denn die Forderungen der Leute würden sonst ins Unendliche wachsen."

Von den hier erwähnten Häusern, die also durch Stattlichkeit und Aufwand eine Ausnahme von der Regel darstellten, haben sich noch zwei erhalten: das für die verwittwete Frau Staatsrat v. Massow Behrenstr. 67 erbaute (heute Militärkabinett)** und dass der Frau Generalin v. Rosières geb. v. Schlieben, Mauerstr. 36.

* Geh. Staats-Archiv Rep. 96, Nr. 246 A.

** Abb. Kunst u. Künstler VIII, Heft V (Februar 1910) S. 263.

Ein wohlbeleibtes Aktenkonvolut bewahrt mit vielen, meist belanglosen Einzelheiten die Baugeschichte dieses Hauses, die mit ihren Verschleppungen, ihren Gesuchen, Reskripten, Kostenanschlägen usw. ein typisches Bild des wirtschaftlichen wie geschäftlichen Regimes bietet.*

Der General von Rosières war Kommandant der Festung Silberberg bei Frankenstein in Schlesien gewesen, die Friedrich der Grosse 1765—1777 vom Obersten v. Regler am Abhang des Eulengebirges hatte anlegen lassen. Nach seinem Tode fand seine Witwe in Berlin bald zu klagen, dass die teure Wohnungsmiete einen beträchtlichen Teil ihrer kleinen Revenüen verschlinge. In der Absicht, durch die Erträgnisse eines Mietshauses sich freie Wohnung und eine Aufbesserung ihrer Lage zu verschaffen, rief sie unter dem 15. April 1788 die Gnade des Königs an, ihr einen Hausbau zu bewilligen. Nach wenigen Tagen lief auch schon die Kabinetsordre aus Potsdam ein, die den nachgesuchten Bau für 1789 bewilligte. Die Generalin erstand nun in der Mauerstrasse zwischen den niedrigen primitiven Besitztümern des Gastwirts Salbach und des Schuhmachers Trummer mehrere ebenfalls unansehnliche alte Baulichkeiten in der stattlichen Frontlänge von 118 Fuss (ca. 37 m). Am 6. Januar 1790 wurde ihr bekannt gegeben, dass der Kondukteur Gentz — der spätere Baumeister der Münze auf dem Friedrichswerder — beauftragt sei, der Zeichnungen wegen mit ihr zu konferieren.

Dasselbe Jahr aber brachte infolge der gespannten politischen Lage oder wie es offiziell lautete, „aus bewegenden Ursachen" einen allgemeinen Stillstand in der Bautätigkeit des Königs. Erst 1792 wurden die Arbeiten wieder aufgenommen, und zur Führung des Baus wurde der Oberhofbaurat Unger ausersehen. Da aber der Bauetat für 1793 keine weiteren Raten für Mauerstr. 36 aufwies, so betrieb in Übereinstimmung mit der Behörde die Generalin aus eigenen Mitteln, die sie sich erborgte und die ihr vom Oberhofbauamt verzinst wurden, die Fortführung der Arbeiten. Gleichzeitig mit der Strassenseite erhob sich der ihr besonders mit Kabinetsordre zugebilligte Seitenflügel, und am 8. Juli 1794 unterzeichnete die Besitzerin ein Schriftstück, in dem sie der Behörde gegenüber ihre Zufriedenheit mit dem „in allen Teilen vollendeten Bau" erklärte. Die Kosten beliefen sich auf 31006 Rtlr. 15 Gr.

Das lang gestreckte Gebäude gehört einer schon

* Geh. St. Arch. Akten des Oberhofbauamts Rubr. VIII. Sect. VI. lit. R. Nr. 11.



HAUS MAUERSTRASSE 36. STRASSENANSICHT

von Borrmann zusammengestellten Gruppe an, die auf Georg Christian Unger hinweist.* Unger, ein Bayreuther Kind, in der Schule Karl v. Gontards gebildet, kam schon 1763 ans Baucomptoir in Potsdam, wohin ihm ein Jahr später sein Meister als Chef folgte. Immer mehr arbeitete er sich in die Manier seines Lehrers ein, und können sich auch seine besonders zahlreichen Privatbauten am Dönhofsplatz, unter den Linden, am Gendarmenmarkt und in der Leipziger Strasse nicht mit dem dekorativen Schwung eines Gontard messen, so sind sie doch gediegene Arbeiten von guten Verhältnissen und geschmackvoller Ausschmückung. Er liebt es, die Putzfläche durch Quaderung zu beleben und verwendet als Ziermotive gern Laubgehänge, ausgespannte Löwenfelle, gelegentlich auch Waffen und Trophäen.

* Mittlerweile hat die Spitzhacke auch unter dieser Gruppe gehörig aufgeräumt. Abgerissen ist Jerusalemerstr. 11 und Wallstr. 12. Vergl. Borrmann a. a. O. S. 422.

Diese Eigentümlichkeiten, Merkmale seiner persönlichen Ausdrucksweise, enthält auch die Fassade der Mauerstrasse. Im Erdgeschoss ist die Quaderung kräftig gefugt, in den beiden oberen nur zart angedeutet. Die Fenster des mittleren Hauptgeschosses sind reich umrahmt, mit schweren Verdachungen gekrönt, unter denen Laubgewinde hängen; die des Obergeschosses zeigen als Schmuck ausgespannte Löwenfelle. Eine allereinfachste Attika schliesst ab.

Als Hauptmotiv aber treten an der langgestreckten Front rechts und links Eckrisalite — Pavillons heissen sie in der Architektensprache der Zeit — hervor von jonischen Dreiviertelsäulen flankiert und von Liegefiguren* gekrönt. Ausser-

* Diese Figuren wurden für 300 Rtlr. am 5. VI. 1783 dem Bildhauer Johann Christian Unger aufgetragen. Unger arbeitete schon in Tassaerts Atelier als Gehilfe zur Zeit, da Schadow dort eintrat. Als dann Schadow 1788 seine eigene Werkstatt begründete, nahm er Unger als Hauptgehilfen mit hinüber. Er hat ihn vielfach bei den dekorativen Arbeiten für das Oberhofbauamt beschäftigt. Wer die allegorischen Gestalten, die

ordentlich wirkungsvoll als starke seitliche Halte für die in einförmigem Rhythmus horizontal entwickelte Front geben sie zugleich durch die hochragenden Säulen dem Gebäude einen Ausdruck gehaltener Feierlichkeit.

Das Motiv ist hier nicht zum ersten Male verwandt. Wie eine Studie zur Mauerstrassenfassade wirkt die Front des Hauses Neue Schönhauserstr. 5, das, in dem summenden Treiben der Innenstadt gelegen, teilweise den Anforderungen modernen Geschäftslebens aufgeopfert worden ist. Aber trotz der Verunstaltung des Erdgeschosses durch eingebrochene Läden zeichnet es sich vor der Mauerstrasse durch alles aus, was der Studie eigen zu sein pflegt: durch Frische, Leben, Sinnlichkeit und dazu durch reizvolle Details.

Mit nur sieben Fenstern Front ist es beträchtlich kleiner, und weil es im Knick der Strasse steht, so bricht das linke Eckrisalit aus der geraden Linie heraus. Vielleicht hat dieses Umbrechen der Strassenlinie dem Baumeister erst den Gedanken der Eckrisalite eingegeben. Die Attika ist ohne Figurenschmuck geblieben. Dafür ist das alte flach ansteigende Dach erhalten, das in der Mauerstrasse durch ein viel zu hohes mit stillosen Dachfenstern ersetzt wurde.

Im Gesamteindruck wie in der Sorgfalt der Details ist das kleinere Gebäude dem grösseren überlegen. Die Formen sind energischer gezeichnet, die Farbigkeit durch stärkere Kontraste von Licht und Schatten erhöht. Die jonischen Dreiviertelsäulen streben mit schärferen Kannelüren und reicheren Kapitellen schlanker und straffer empor, die kleinen Balustraden zwischen ihren Würfelsockeln sind besser durchgebildet, nicht so kreiselförmig gedrechselt wie in der Mauerstrasse. Die Fensterreihe des Mittelgeschosses ist durch eine höher geführte und reichere Umrahmung in ihrer beherrschenden Wirkung gesteigert, die des oberen Geschosses durch wechselnde Widder- und Löwenfelle über die schematische Gleichförmigkeit erhoben. So trifft man, wohin man blickt, auf Leben, Frische und Regsamkeit der Phantasie, während die Mauerstrassenfront mit ihrer aristokratischen Ruhe auch das Temperamentlose, das so leicht der Vornehmheit eigen sein kann, vereint.

Was die künstlerische Analyse lehrt: die Priorität des Hauses Neue Schönhauserstr. 5, bestätigt auch die historische Überlieferung. Freilich findet man diese nur zum allergeringsten Teil in dem kaum einige Blätter starken Aktenfaszikel des Oberhofbauamts,* aus denen nur zu ersehen, dass der Kaufmann und Materialist August Wilhelm Flöricke 1786 bald nach dem Tode Friedrichs des Grossen um einen Neubau einkam und dass der Bauetat für 1787 dazu bereits 6711 Rtlr. 11 Gr. 3 Pf. als erste Rate aufwies. Bemerkenswert ist die Begründung seines Gesuches. Er wies auf den „sehr übeln Effekt" hin, den sein altes hölzernes, sehr baufälliges Haus „zwischen die neuen Bauten" mache in einer Strasse, die „alle sowohl einheimische als fremde hohe Herrschaften, welche Ihro verwitweten Majestät die Cour in Schönhausen machen", passieren müssen.

Aber Flöricke erlebte nicht viel mehr als dieses erste Stadium, seine junge Witwe mit „drei angenehmen Kindern" dagegen um so mehr. Sie lernte beim Fortführen des Baues den etwa dreissigjährigen grossen und starken Maurermeister Carl Friedrich Zelter kennen, der noch lange sein ihm vom Vater überkommenes Handwerk trieb, während er schon mit Leib und Seele sich der Musik verschrieben hatte. Es ist reizend in seiner Selbstbiographie zu lesen, wie sich zwischen der Witwe und ihm zartere Beziehungen anbahnen, wie er sie von den Zudringlichkeiten eines jungen, fad geschwätzigen Baukondukteurs und eines älteren hageren Uhrmachers, dessen Körper aussah „wie ein Bündel senkrecht aufgestellter Latten", befreit, sie hinüberrettet in die „balsamische" Gesellschaft seiner Mutter und schliesslich heiratet, gewiss aus Liebe, weil „wo diese junge Frau ihre Hand hinlegte, alles heilte", nicht minder aber auch, weil die Mutter an ihr so grosses Wohlgefallen fand und „um ihr eine Freundin und Vertraute zu geben." Das alles geschah bald nach Vater Zelters Tode 1787, endete aber auch bald, da die junge Frau nur bis 1795 lebte. Von ihren „drei angenehmen Kindern" hat der eine Sohn dem Stiefvater schweres Leid, aber auch den höchsten Trost gebracht. Der junge Mann erschoss sich 1812 und als Zelter dem Freunde nach Weimar diese Schreckensthat meldete, schrieb ihm Goethe den berühmten Brief vom 3. Dezember 1812 mit dem brüderlichen Du. Dadurch rückt dieses Haus, wenn auch bescheiden an der Peripherie, in den Glanzbereich eines unsterblichen Namens . . .

Zusammen mit seiner umfänglicher ausgestalteten Doublette zeigt es, zu welcher Höhe in einer Zeit,

Schadow als Relief für ein Zimmer der Gräfin Lichtenau, das sie dem Andenken ihres Sohnes weihte, kennt, wird in den Liegefiguren der Mauerstrasse leicht die Anlehnung an die Art des Meisters entdecken.

* Geh. St. Arch. Akten d. Ob. Hof-Bauamts Rubr. VIII Sect. VI, Lit. F. Nr. 3.



HAUS MAUERSTRASSE 36, HOFANSICHT

die man ihres politischen Herabstiegs wegen auch künstlerisch später nicht gebührend bewertete, die bürgerliche Baukunst in Berlin sich emporgeschwungen hat. Man begreift, dass den abgewiesenen Freiern der munteren Witwe Flöricke „alles zu kostbar, zu stark und zu hoch" erschien. Aber diesen Mäklern und Nörglern stand jetzt, von Zelters Kraftgestalt trefflich repräsentiert, ein neu erstarktes Bürgertum gegenüber, das aus seinen Bedürfnissen und seinem Selbstbewusstsein heraus, unterstützt von der Freigebigkeit eines in künstlerischen Dingen grosssinnigen Monarchen, mit Hilfe von Meistern, die es selbst hervorbrachte, das architektonische Bild der Stadt charaktervoll auszubauen verstanden hat.

II.

Das Interesse am Hause Mauerstrasse 36 ist mit dem Baugeschichtlichen keineswegs erschöpft. Denn es war vor vielen ausersehen, den Rahmen und die Bühne zu bilden für eines der inhaltreichsten und geistig belebtesten Kapitel aus der Geschichte des literarisch ästhetischen Altberliner Lebens. In dies Haus zog 1827 Rahel für die letzten sechs Jahre, die zu leben ihr noch beschieden waren.*

Rahels Berliner Existenz hat sich in einem ziemlich eng gezogenen Umkreise mit dem Gendarmenmarkt als Mittelpunkt abgespielt. Ihr Vaterhaus, darin sie, 1771 geboren, die erste und grössere Hälfte ihres Lebens zugebracht hat, stand Jägerstrasse 54, der alten Seehandlung schräg gegenüber. Wenn sie aus der Thür trat, war sie mit zwei Schritten auf dem Platze, dessen Wandlungen sie alle erlebt hat. Nicht nur sah sie die malerischen Turmbauten Gontards sich erheben, wichtiger für ihr Innenleben war das Gebäude, das sie in ihrer Mitte einschlossen: das Theater. Sie hat es zuerst besucht, als es, noch bescheiden und unansehnlich in seinem Äusseren, wie es Friedrich der Grosse für die französische Schauspielertruppe errichtet hatte, schon eine Stätte deutscher Kunst war, an der Fleck seine Triumphe feierte. Dann sah sie es ersetzt durch den umfäng-

* Vgl. die neueste Rahel-Biographie von Otto Berdrow, Stuttgart 1902, 2. Aufl.

lichen Bau von Langhans, in dem Iffland als Direktor waltete und Schiller mit Kotzebue um den Erfolg des Augenblicks streiten musste. Und ihre letzten Theatereindrücke empfing sie in Schinkels Tempelbau.

Aber so sehr sie des Theaters als Anregung bedurfte, der höchste Genuss, den sie kannte, der des eigenen Geistes, winkte ihr in den vier Wänden ihres Hauses. Nicht so sehr das Eckzimmer, wo sie ihren ersten Salon hielt, war der Schauplatz dieser unentbehrlichsten aller Freuden, sondern oben die Mansarde, „bequem, doch ohne Luxus eingerichtet", mit einem schrägen Dachfenster und dem Porträt Lessings an der Wand. Hier hat sie 1793—1808 ihre glücklichsten, auch ihre schmerzvollsten Jahre verlebt.

„Da ist mein Mausoleum", schrieb sie später in fast wehmütiger Erinnerung. „Da hab ich geliebt, gelebt, gelitten, mich empört. Goethen kennen lernen. Bin mit ihm aufgewachsen, hab ihn unendlich vergöttert! Da wacht ich und litt viele, viele Nächte durch, sah Himmel, Gestirne, Welt mit einer Art von Hoffnung; wenigstens mit heftigen Wünschen. War unschuldig . . ." Welche Erinnerungen mögen sie heimgesucht haben, als sie diese Zeilen schrieb! Da standen die beiden bittersten Enttäuschungen ihres Herzens wieder auf: die Leidenschaft zu dem schwachen, unselbständigen Grafen Karl von Finckenstein, die sich Jahre hindurch hinschleppte, und bald danach, 1802, die nicht minder ernsthafte Liebe zu Don Raphael d'Urquijo, dem jungen spanischen Legationssekretär, dessen kindischer Egoismus die gesellschaftliche Freiheit der älteren reifen Frau tyrannisch zu unterdrücken strebte. Und mit diesen Enttäuschungen lebte auch das reinste Glück dieser Jahre von neuem auf: der Tempeldienst, den sie Goethe geweiht und der durch das persönliche Zusammentreffen mit dem Idol in Karlsbad 1795 noch an priesterlicher Inbrunst gewann.

Der Vater starb früh, die Brüder, alle jünger wie Rahel, gingen einer nach dem andern aus dem Hause, die Schwester Rosa verheiratete sich, und so blieb Rahel mit der Mutter schliesslich allein. Doch kamen die Frauen je länger je weniger miteinander aus. Nicht etwa dass Chaiche Levin keine gütige Mutter gewesen wäre; nicht als ob Rahel es an Kindesliebe hätte fehlen lassen: in diesen Frauen standen nicht nur zwei Menschenalter, auch zwei Weltanschauungen verständnislos sich gegenüber. Die Mutter, still und gedrückt neben dem impulsiven, oft despotischen Vater, ihr Leben aufzehrend in den Sorgen des Alltags und der Wirtschaft; die Tochter, geistig höchst angeregt, durchaus nicht emanzipiert unwirtschaftlich, aber doch niemals versunken im Prosaischen des Lebens, dazu leidenschaftlich mit sich selbst beschäftigt, an der eigenen inneren Befreiung rastlos arbeitend: wie sollte da die Entfremdung ausbleiben? „Ich bitte dich, lasse die Welt aus ihre Fugen, du kriegst sie nicht wieder rein" — das war der trostlose Refrain, den Rahel, so oft sie Vertrauen brachte und Verständnis suchte, immer zu hören bekam. Und wie oft mag die Alte, wenn sie das Kämpfen und Ringen der Tochter sah, ihre innere Unruhe nur als Störung der eigenen Resignation empfindend, mit Fromet Mendelssohn, der Frau des Philosophen, geseufzt haben: „Wie mies ist mir vor tout l'univers!"

So kam es denn 1808 zur Trennung, und zwar war es die Mutter, die den Platz räumte, um bis zu ihrem Tode im Oktober 1809 die Tage zuzubringen „in einem düstern, ruppigen, unbequemen chez-elle, ohne Gesellschaft, ohne Genuss, ganz das bisschen Glanz und Wohlhabenheit weg, im erbarmungswürdigsten Geiz, fast allein existierend." Rahel, die das teure Quartier allein nicht halten konnte, zog nach der Charlottenstrasse 22 in das Trenksche Haus, das sie schon nach zwei Jahren mit einer sehr bescheidenen Wohnung in der Behrenstrasse 48 vertauschte. Denn inzwischen hatten sich auch ihre äusseren Verhältnisse verschlechtert, und die Brüder sahen sich geschäftlich genötigt die jährliche Rente der Schwester um ein Drittel zu vermindern. Die Hebel ihrer geistigen Existenz, Musik, Theater und — die Hauptsache! — häusliche Geselligkeit funktionierten nicht mehr; was sie nie gekannt hatte, Einschränkung, äusseres Beschränktsein, musste sie nun auskosten, und sie empfand diese Bitternis bei ihrer schwankenden Gesundheit doppelt.

„Es dauert zu lange, zur Probe, zur Busse, zu was es sei", klagte sie; aber es ging doch vorüber. Und wenn auch nicht das alte, ruhige, so kam doch ein neues Leben, eines, auf das sie sich gewiss keine Hoffnung mehr gemacht hatte: an der Seite eines Mannes. Am 27. September 1814 heiratete sie Varnhagen von Ense, nachdem sie an demselben Tage in aller Stille die Taufe empfangen hatte. Sie war dreiundvierzig, er noch nicht dreissig. Und sie erschien ganz aufgeheitert: „Es ist ein durchaus vergnügliches Evenement, und es wird

eine äussere angenehme und innen gar keine Veränderung machen . . ."

Zum Teil behielt sie recht. Ihr Wesen blieb unverändert, Varnhagen war nicht die Persönlichkeit, von der eine Rahel abfärben konnte. Aber die äussere Veränderung war keineswegs nur angenehm. Denn der diplomatische Dienst, der Varnhagen an die Person des Staatskanzlers Hardenberg attachierte, trieb das Ehepaar zwischen Wien und Paris hin und her und hinderte vor allem Rahel, sich einzuwurzeln und den Garten ihres Inneren recht zum Blühen zu bringen. Wien, Frankfurt am Main und Karlsruhe sind die grösseren Etappen dieser späten Wanderjahre. In unbequemen und engen Quartieren regte sich die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies der Jägerstrasse. „Ich, die ich ewig gut wohnte bei Mama; der Quartier, Lokal alles ist; die ein schlechtes geradezu tötet. Siehst du", schreibt sie an ihre Schwester Rosa Asser Ausgang 1815, „ich habe kein Glück; denn seit meiner Verheiratung lebe ich so. Immer sur chemin et voie, was mich der Position wegen in der Jugend entzückt hätte, jetzt aber mir ein Greuel ist, der mir Heimat, Asyl, Ruhe und Musse raubt."


RAHELS HAUS MAUERSTRASSE 36, TEILANSICHT

Aber einmal endete auch dies „Herunterschneien" in fremde Orte. Varnhagen erhielt 1819 seine Abberufung aus Karlsruhe, die zugleich das Ende seiner diplomatischen Laufbahn bedeutete, und seit Oktober war das Ehepaar wieder in Berlin.

Für die nächsten Jahre bis 1827 schlugen Varnhagens ihr Quartier Französische Strasse 20, Ecke der Friedrichstrasse, auf. Von dem Geräusch und Getriebe, das heute diese lärmvollste Gegend umbraust, war damals auch nicht der leiseste Vorklang zu spüren. Aber sei es, dass die Wohnung, so bequem sie gelegen war, doch nicht den Wünschen Rahels entsprach, die mit den Annehmlichkeiten der Stadt zugleich wenigstens die Ahnung eines ländlichen stillen Zufluchtsortes beanspruchte, sei es, dass eine bessere Gelegenheit sie lockte: 1827 finden wir sie im ersten Stock der Mauerstrasse 36 hinter jener vornehmen klassizistischen Fassade mit dem Blick die lange Französische Strasse hinunter. Über diese Wohnung sind wir durch Rahel selbst und durch einen anonymen Be-

sucher, dessen Erinnerungen aus dem März 1830 Varnhagen veröffentlicht hat, eingehender als über alle ihre früheren unterrichtet.

Schon über die fünfzig hinaus und immer abhängiger von ihrem kränklichen Körper, sah sich Rahel mehr und mehr auf das Haus angewiesen. Wie wohl thaten sie ihr, diese hellblauen Zimmer, geräumig und besonders hoch, von den grossen Fenstern immer gut durchlüftet, ohne einengendes Gegenüber mit dem Blick die gerade Strasse hinauf. Und wenn sie da von ihrem Eckfenster, die lange Häuserzeile hinuntersehend, das beruhigende Gefühl empfand, in der Geborgenheit nachbarlichen Beieinanders zu leben, so gewährten die stillen Hinterzimmer, unter deren Fenstern die Bäume der Nachbargärten sich herzudrängten, den nicht minder wohligen Eindruck von ländlicher Abgeschiedenheit. Das rauschte mit seinen vollen Kronen in warmen Sommernächten und das tropfte zur Herbst- und Winterzeit mit einschläfernder Musik aus den dürren Zweigen und Ästen. Mit der Reizbarkeit ihrer Organe witterte sie hier „wie in einem Forsthaus Luft und Geruch", jenen Duft, der schwer und beklemmend herüberwallt und jenen andern, feucht und kühl, in den der Modergeruch der sterbenden Natur sein melancholisches Parfüm mischt. Wie war sie abhängig vom Wetter, von der Jahreszeit, von der Laune alles Atmosphärischen! Die meisten ihrer Briefe, namentlich aber aus ihren späten Jahren tragen am Kopf eine knappe meteorologische Notiz und nicht selten steht sie in greifbarer Beziehung zu dem Inhalt des Schreibens. Hier in den Hinterzimmern durchwanderte sie ihre Leidensstationen, wenn ihr Brustübel sie Nächte hindurch quälte; nur ihre Dienerin, die treue Dore, sah, wie und was ihre Herrin litt. Hier ist sie auch gestorben in den ersten Morgenstunden des 7. März 1833.

Vorn aber in den „schlossartigen" Zimmern bekam man nur die Rahel ihrer besten Stunden zu sehen: „ihre kleine gedrungene Gestalt, ihr klares, feines Gesicht, trotz den Jahren und langwieriger Kränklichkeit noch von bewundernswerter Frische, ihre feste und leichte Haltung, alles war in einer gewissen Übereinstimmung." Die Einrichtung der Empfangs- und Wohnräume war indessen keineswegs „schlossartig". Nur das Notwendige war vorhanden. Ein Fortepiano diente mehr für ihre musikalischen Gäste als für sie selbst, die nicht ausübend war; geringe Bildnisse hingen an der Wand, zwei Büsten, die des Prinzen Louis Ferdinand und Schleiermachers standen zwischen Blumentöpfen. Tisch, Sofa, Stühle vervollständigten die bescheidene Ausstattung, der jede Kostbarkeit, jeder Glanz fehlte; „aber das Ganze machte dennoch einen eleganten Eindruck, oder vielmehr die Anordnung war so gefällig und bequem, dass sie jenes eigentümliche Behagen hervorbrachte, welches durch die höchste Eleganz bewirkt werden soll und bei den grössten Mitteln doch so oft verfehlt wird." Gut bürgerlich mit jener nüchternen Schattierung ins altpreussisch Sparsame, die Friedrich Wilhelm III. bevorzugte, sah es in der Mauerstrasse aus.

Und auch im Vergleich zu den übrigen Salons — im reichen Beerschen Hause, beim Staatsrat Staegemann, bei Savigny, beim Buchhändler Reimer und in Mendelssohn-Bartholdys Vaterhause — war der Ton bei Varnhagens mehr auf das Echo der Vergangenheit als auf den vollen Laut der Gegenwart gestimmt.

Rahel selbst hat ihren Salon „die Dachstube, im grösseren fortgesponnen" genannt. Aber der Geist der frühromantischen Zeit vom Anfang des Jahrhunderts hatte sich so wenig bannen lassen, wie die Besucher ihrem allgemeinen Menschenschicksal hatten entgehen können. Vergleicht man den schon zitierten Bericht des anonymen Besuchers von 1830 mit den gleichfalls von Varnhagen veröffentlichten Erinnerungen „aus den Papieren des Grafen S*** gegen Ende des Jahres 1801", so wird man der Verschiedenheit der beiden geselligen Welten aufs anschaulichste gewahr. Das Glück des Schwärmens ist dahin, und nie wieder konnte der Zauber der Stunde heraufbeschworen werden, als Prinz Louis Ferdinand noch in später Nacht am Klavier phantasierte „kühn und gewaltig, oft rührend, meist bizarr, immer von höchster Meisterschaft" und die Töne über den phantastisch im Dunkel liegenden weiten Platz hinwegklangen durch das offene Fenster, in dessen Rahmen die Silhouetten von Demoiselle Levin und dem Fürsten Radziwill auftauchten . . . Wie anders lauten die Namen in den beiden Berichten und fordern zur Vergleichung auf. Jetzt spielt Alexander von Humboldt die erste Rolle, und um ihn gruppieren sich der General von Pfuel, Professor Gans, der jugendliche Leopold Ranke, die Sängerin Milder und als interessantestes Paar Bettina und der Fürst Pückler-Muskau.

Aber, wie gesagt, zu den grossen Stimmungsfermaten erhob sich die Konversation nicht mehr.



HAUS MAUERSTRASSE 36, HOFANSICHT

Denn auch Rahel war mit den Jahren ganz allmählich eine andere geworden. Der Untergrund ihres Wesens, das Kritische, stieg langsam mehr und mehr an die Oberfläche. Was um sie her gedacht, geschrieben und gesprochen wurde, regte sie nach wie vor lebhaft an, aber sie nahm es prüfender auf, sie spürte darin ein Fremdes, ein Neues, dem sich ganz hinzugeben sie nicht vermochte. Zu tief wurzelte sie in den Zeiten der aufstrahlenden Romantik mit ihrem schwärmerischen Humanitätsideal, um diesen Nachsommer noch ungetrübt zu geniessen. Das zeigte sich auch in ihrem Verkehr ausser dem Hause; am wohlsten fühlte sie sich bei Mendelssohns, nicht nur, weil sie in deren schönem Garten am Ende der Leipziger Strasse „am friedlich grünen Tische" sich für die „grösste Kränkung" ihres Lebens, dass sie selbst keinen hatte, entschädigte, sondern vor allem weil sie dort noch wohlthuend vom Geisterhauch der alten Tradition sich berührt fühlte.

Aber gerade, was das Mendelssohnsche Haus frisch und sprossend erhielt, der junge talentierte Nachwuchs, das fehlte bei Varnhagens. Rahel ist kinderlos gestorben. Zeitlebens hat sie Sehnsucht nach einem Kinde empfunden und sie in mütterlicher Hingabe an anderer Leute Kinder, vornehmlich an die Tochter ihrer Nichte, gestillt. Vielleicht war es am besten so; denn ich glaube, dass Rahel so wenig zur Mutter bestimmt gewesen wäre, wie sie es auch im letzten Grunde zur Gattin war. Sie sehnte sich und genoss voraus in ihrer mit ungeheurer Schärfe arbeitenden Vorstellungskraft; aber auf die Dauer, in langsamer Reaktion, sah sie sich immer von der Wirklichkeit enttäuscht.

Sie war geschaffen für den Verkehr, der ihr die Menschen zutrug und sie auch wieder von ihnen befreite. Fast mehr noch für den brieflichen, als für den persönlichen. Da genoss sie sich, die eine geistige Egoistin war, am feinsten und am gründlichsten. Vielleicht hätte, wenigstens in ihren späten Jahren, dieser geistige Egoismus sie von dem

geselligen Verkehr ganz abgelenkt. Schon 1822 schreibt sie: „Ich liebe Gedanken, Denken und Einfälle immer mehr; sie ergötzen mich und stärken mich ungemein, sie heilen und flicken mich aus.“ Aber sie war eitel auf ihre intellektuelle Anziehungskraft*, dass sie ein „Menschenmagnet“ war und dass (was den besonderen Stolz der gesellschaftlich Vorurteilslosen ausmachte) „alle Klassen, alle Menschen zu mir reden“. Sie selbst hat für diesen Egoismus, für diese Eitelkeit mit ihrem Besten gezahlt: mit den Schmerzen, die sie von den Menschen erfuhr. Aber ihr Wesenskern, ihr Erbe aus dem Zeitalter der Aufklärung, das Kritische wurde mit den Jahren ihr bester Schutz. So kam es, dass Rahel aus einer „vortrefflichen Dienerin der Geselligkeit“ sich zu einer „Meisterin der Gesellschaft“ umformte, das heisst abkühlte. Und damit ist in zwei Worten auch der Unterschied zwischen dem Salon der Demoiselle Levin in der Jägerstrasse 54 und dem der Frau von Varnhagen, Mauerstrasse 36, gekennzeichnet.

❀

Nach Rahels Tode behielt Varnhagen die Wohnung bei. „Da ist mein Mausoleum!“ hätte er der Geschiedenen nachsprechen können, er, der zunächst nichts Besseres kannte als der Herold eines umfassenden Rahel-Kultus zu werden. Erst jetzt tritt er hervor und konstituiert sich als ästhetische Macht, die Gelehrte und Künstler, und darunter erste Namen wie Alexander von Humboldt, als höchste Instanz für ihre Produktionen anrufen. So viel ihm Rahel gegeben — denn er war wesentlich der empfangende Teil — so dankbar er ihren Besitz empfand (besonders wenn er auf Reisen ihr Bild im Rosenrot der Ferne sah) — das Ungleichartige dieser Ehe hat ihn doch nicht immer befriedigt. Wie sein Auge noch an Fanny Herz hing, während seine Hand sich schon hinüberstreckte zu Rahel, so wurde ihm jetzt, kaum dass er Rahel begraben, Marianne Saaling ernstlich gefährlich. Aber er war weder der Mann der Leidenschaft, noch überhaupt der Initiative, geistig verwöhnt und durch Rahel, die darin etwas Männliches zeigte, auf Weiberlaunen nicht abgestimmt — und so blieb er allein.

* Hierfür liefert auch das von allen Biographen masslos bewunderte Benehmen Rahels Goethe gegenüber den Beweis, den sie lieber im unvortheilhaft ausschauenden wattierten Morgenrock empfangen wollte, als ihn auch nur fünf Minuten warten lassen.

Die rasch erscheinende Folge seiner schon früher begonnenen biographischen Denkmale, seiner „Denkwürdigkeiten und vermischten Schriften“ (7 Bände) erhoben ihn zum berühmten Schriftsteller. Und der Stern Rahels funkelte über ihm und wob um sein Haupt die Gloriole des Zeugen einer grossen Vergangenheit. Dazu veredelten die Jahre sein Äusseres und machten aus ihm jene glänzende Erscheinung, die Julius Rodenberg noch von seiner Studentenzeit her so unverlöschlich in der Erinnerung bewahrte: „Den schönen Greis mit dem Silberhaar, dem eisernen Kreuz auf der Brust und demselben feinen Lächeln, welches schon Heine bezaubert hatte, hinter welchem sich aber etwas Scharfes und Ironisches verbarg.“

Trefflich verstand er es, die Distanz des Berühmtseins mit Würde zu wahren. Sein Lieblingsplatz war vor dem mitten im Zimmer stehenden Schreibtische seines Arbeitskabinets, das an den nun vereinsamten Salon Rahels stiess, unter Büchern, das Relief Tiecks von Rahel vor sich.* Zahlreiche Zettel voll der gefährlichsten Vertraulichkeiten seiner Freunde und scharfer Beurteilungen, in denen sich die boshafte Seite seines Charakters offenbarte, sperrte er in sorgsam etikettierte Schachteln, die er alphabetisch ordnete. Als seine Nichte Ludmilla Assing diese gefährlichen Pandorabüchschen nach seinem Tode mit ahnungsloser Sorgfalt öffnete, machten der Geifer und die Galle, die sie enthielten, viel böses Blut.

Ludmilla war die Tochter des Hamburger Arztes Assing und der auch dichterisch thätigen Schwester Varnhagens Rosa Maria. Nach dem Tode ihrer Eltern — noch nicht zehn Jahre, nachdem Rahel heimgegangen — zog sie zu dem Onkel nach Berlin und leitete sein Haus. Mit ihr kam Leben auch wieder in das Eckzimmer mit dem Blick die Französische Strasse hinunter, wo die Vergangenheit webte und es „nach Staub und welken Blumen roch, wie ein altes Buch, das man aufschlägt“. Aber nicht mehr abends nach dem Schauspiel, wie zu Rahels Zeiten, fand man sich ein, auch nicht so regelmässig, sondern nachmittags zu den angesagten Kränzchen. Dann wurde auch Varnhagen sichtbar, in seiner

* Friedrich Tieck hatte 1796 Rahels Kopf als Porträtmedaillon modelliert. Rahel liebte das Bildnis nicht — „ich habe etwas Hideuses“ — so sehr sie die Ähnlichkeit anerkennen musste. Zu ihren Lebzeiten galt das Kunstwerk als verschollen. Erst nach ihrem Tode fand sich ein Abguss im Besitz einer Jugendfreundin, der Gräfin Sparre in Schweden, „zwar nicht unverletzt, aber doch in solchem Zustande, dass das Ganze leicht und sicher wiederherzustellen war.“ Tieck selbst besorgte die Restaurierung und liess danach Abgüsse in Bronze und Gips herstellen. Vgl. Varnhagen, Rahels Bild im dritten Teil der vermischten Schriften (1888) S. 212 f.

lächelnden Vornehmheit die Inkarnation der auf die feinste Geistigkeit gestimmten alten Zeit....*

Unter den vielen, die an solchen Tagen die alte, heute durch eine in den schwerfälligen Formen der deutschen Renaissance ersetzte Treppe hinauf stiegen, weit über Lassalle, Adolf Stahr, Vehse und Ring hinaus, nimmt ein Schweizer unsere Teilnahme in Anspruch, der damals in Berlin „im ästhetisch erweckten" das harte und für ihn noch dazu karge Brot der Fremde ass. Durch den Heidelberger Verleger hatte Varnhagen die ersten 1846 erschienenen Gedichte Gottfried Kellers ohne Wissen des Autors erhalten, und ein anerkennendes Schreiben überraschte eines Tages den jungen Poeten. Daraufhin sandte ihm Keller auch seine 1851 bei Vieweg verlegten „Neueren Gedichte" zu. Eine Einladung des seit 1850 in Berlin Weilenden erfolgte, wurde angenommen, aber erst 1854 kam es zu näherem Verkehr. Wenn Keller einst vor Freiligrath** gespöttelt hatte: „werde nun aber doch den Harnwagen von Ense — so schnell war ihm Berliner Wortwitzelei ins spröde Schweizer Geblüt geschlagen! — aufsuchen und mich bescheiden hinten aufsetzen," so fühlte er sich, nachdem er dort Fuss gefasst, ohne Spott wohl und angeregt, besonders seit Ludmilla sich „höllisch" für ihn erklärt hatte. Auch an Rahel erhielt er ein Andenken, ihr Handexemplar des „Cherubinischen Wanders-Mannes" von Angelus Silesius in der Münchener Ausgabe von 1827. Man weiss, wie die „geistreichen Sinn- und Schlussreime" des vehementen Gottesschauers im Grünen Heinrich und in den Sieben Legenden nachgeklungen haben.



HAUS NEUE SCHÖNHAUSERSTRASSE 5

Ungebrochen schritt Varnhagen über die Schwelle des Patriarchenalters, ein Repräsentant jener nun schon altmodisch gewordenen feinen Liebenswürdigkeit, wodurch, jeder in seiner besonderen Art, neben ihm auch Fürst Pückler und General von Pfuel „vor allen jüngeren Herren" glänzten. Die alte Garde schlug noch immer siegreich den draufgängerischen Nachwuchs.

Er starb 1858 den 10. Oktober und fand seine Ruhestatt neben Rahel auf dem Dreifaltigkeitskirchhof vor dem Halleschen Tor. Dicht sind die schlichten Hügel mit Epheu übersponnen; auf den abgeschrägten Marmorsteinen, die zu ihren Häupten liegen, erstrahlen in mattem Gold nur die Namen und die notwendigsten Daten. Bescheidener kann

* Vgl. das Kapitel „Varnhagen und sein Kreis" in Max Rings Erinnerungen II, 83 ff.

** Baechtold, G. Kellers Leben, seine Briefe und Tagebücher II, 102.

niemand sein letztes Haus herrichten, als hier geschehen.

✻

Der literarisch-ästhetischen Epoche folgt ein Epilog, der effektvoll im Lichte der grossen militärischen Repräsentation erstrahlt.

Nachdem das Haus im Innern manche Umwandlung im Ungeschmack der Gründerjahre erfahren hatte und zwischen Hof und Garten ein schwerfällig wirkendes Stallgebäude mit freiem mittleren Durchgang erbaut worden war, zogen in die nunmehr auch „schlossartig" ausgestatteten Räume der bel étage die Kommandierenden des III. Armeekorps.

In der Mitte der achtziger Jahre wurde dem Grundstück das schmale Nebenhaus Nr. 35 angegliedert. Kyllmann und Heyden ähnelten seine Zweifensterfront dem alten Nachbar an, doch so, dass man namentlich in Dach und Obergeschoss den modernen „besseren" Geschmack wahrnimmt, der das alte Vorbild schulmeistern möchte. Diese Front verkleidet indessen nur die eine Schmalseite von einem allerliebsten Landhaus in den zierlichen Formen französischer Schlösschen, das mit Terrasse auf den Garten gerichtet ist und hier, fern vom Geräusch und der Prosa der Strasse, ein Rokokoidyll vortäuscht. Mit einem Schlage glaubt man sich in eine andere Welt versetzt: ein Springbrunnen steigt mit dünnem Strahlenwurf in die Höhe, die Blumen leuchten und duften und aus den herüberwinkenden Baumwipfeln schallen Vogelstimmen. Selbst das Gegenüber eines zweiten Stalles hebt den Zauber der Illusion nicht auf.

✻

Auch das Schicksal dieser Erinnerungsstätte hat im Ungewissen geschwebt. Der Plan war aufgetaucht, die Französische Strasse über die Grundstücke Mauerstrasse 35—37 hinweg durch die alten Gärten der Wilhelmstrasse bis in den Tiergarten zu verlängern.

Doch ist diese Gefahr glücklich vorübergegangen. Rahels Haus wird wenigstens in seiner äusseren Erscheinung erhalten bleiben als ein Denkmal des besten bürgerlichen Baustiles, den Berlin je besessen, und als eine ehrwürdige Erinnerungsstätte an jene altberliner Salons, deren vornehme Geistigkeit die Höhe damaliger Gesellschaftskultur ermessen lässt.



SAMUEL DIEZ, BILDNIS VON K. A. VARNHAGEN VON ENSE (1839) ZEICHNUNG



FRIESRELIEF EINES SCHATZHAUSES. ENDE DES SECHSTEN JAHRHUNDERTS. MUSEUM IN DELPHI
PHOTOGR. PAPAIANNOPULOS

KÜNSTLERISCHE PROBLEME IN DER VORKLASSISCHEN PLASTIK

VON

EMIL WALDMANN

I.

Motto: Die Antike ist ein Feld, dessen Bestellung leicht unfruchtbar wird, wenn man keine eigene Inspiration mitbringt.



THESEUS UND ANTIOPE. MARMOR. GIEBELGRUPPE VOM APOLLOTEMPEL ZU ERETRIA. JONISCH, ENDE DES SECHSTEN JAHRHUNDERTS
MUSEUM CHALKIS

So wie jedes Zeitalter seinen Homer auf seine eigene, ihm eigentümliche Weise liest, so hat auch jede Epoche bildender Kunst ihr besonderes Verhältnis zur griechischen Kunst und zur griechischen Plastik. Was das achtzehnte Jahrhundert, beispielsweise, von den griechischen Werken verlangte, interessiert uns nicht mehr so sehr. Das liegt nicht nur daran, dass wir seit Winckelmann und Lessing mehr kennen gelernt haben von griechischer Plastik und dass uns seither die Werke der absoluten Blütezeit erschlossen wurden, sondern es liegt im letzten Grunde an der Art unserer modernen Plastik, an ihren Zielen und ihrem Streben. Was die heutige Skulptur vor allen Dingen will, das ist die Gestaltung der wahrhaft formalen Probleme in der Menschenbildnerei, unter starker Zurückdrängung geistiger Werte. Und wie wir heute bei der Betrachtung der früheren Malerei vor allen Dingen den Epochen und den Meistern unsere Aufmerksamkeit und unsere Liebe zuwenden, denen das Malerische an der Malerei die Hauptsache war, so interessieren uns von antiker Skulptur mehr als alle andern, auch die schönsten, jene Perioden, in denen das wahrhaft Plastische den Schaffenden am Herzen lag. Das ist das gute Recht der Lebenden. Und so ist es keine Lästerung, wenn wir heute nicht mehr die absolute Höhe der griechischen Kunst, die Zeit des reifen Phidias und der Parthenonskulpturen immer und immer wieder betrachten und lieben, sondern die Meisterwerke der vorklassischen Zeit. Dieses Recht erkennt sogar die Archäologie an, wenigstens in den Vertretern, die sie künstlerisch treiben, und sie weiss auch, dass der Grund dafür eben in dem Zusammenhang mit der Kunst unsrer Gegenwart zu suchen ist. Denn nicht die



FRIESRELIEF EINES SCHATZHAUSES. ENDE DES SECHSTEN JAHRHUNDERTS, MUSEUM IN DELPHI
PHOTOGR. PAPAIANNOPULOS

ausschliesslich plastischen Probleme beschäftigten, Phidias und seinen Kreis, sondern ihm war es vielmehr um das Schaffen geistiger Idealbilder zu thun, hinter dem gelegentlich sogar die Qualität des Einzelnen zurücktreten musste, und sei es auch nur unter dem Zwange der gross, der zu gross gestellten Aufgabe. Die plastischen Probleme beherrschte er, um sie brauchte er nicht mehr zu kämpfen, sie waren da in aller Lebendigkeit des eben Entstandenen, und so konnte er mit ihnen frei schalten und walten. Was er hinter ihnen suchte, das war etwas darüber Hinausgehendes, das „grosse Ethos", etwas halb Geistiges.

Das Verhältnis zwischen ihm und seinen Vorgängern ist anders als das oft verglichene zwischen der italienischen Hochrenaissance und dem Quattrocento. Die Hochrenaissance sucht wesentlich die Erfüllung eines formalen Ideals, während das Quattrocento sich vielmehr mit geistigen und seelischen Dingen abgiebt. Dagegen ist die Kunst der vorklassisch griechischen Skulptur streng plastisch, mehr „reine Musik", als die spätere Zeit, die in Phidias schon ein wenig vorausgeahnt wird. Geist und Seele sind nicht Eigentum des klassischen fünften Jahrhunderts, sondern bleiben dem vierten überlassen. Das kunsthistorische Verhältnis der Entwicklung in der griechischen Plastik und der italienischen Renaissance ist also nicht parallel, sondern es liegt eher umgekehrt.

Die Eroberung des plastischen Ideals der Griechen fällt in die erste Hälfte des fünften vorchristlichen Jahrhunderts. Das Tempo der Entwicklung vollzieht sich mit einer Schnelligkeit, wie es in der Geschichte der Künste wohl einzig dasteht.

Im siebenten und sechsten Jahrhundert war es verhältnismässig langsam gegangen. Die Künstler rücken, wie es scheint, sehr zaghaft vor. Dann, mit einem Male fast, wird ein grosser Schritt gethan. Wir wissen nicht genau, was für Umstände hierbei ausschlaggebend waren, ob vor allem die intensive Berührung mit der jonischen Kultur und Kunst zur Zeit der Pisistratiden oder, ganz allgemein, der darauffolgende Sieg der Demokratie in Athen, wie ihn die endgültige Vertreibung dieser Dynastie darstellte, und das damit verbundene Erstarken des Freiheitsgefühles. Thatsache ist, dass am Anfang des fünften Jahrhunders die Kunst ihre Fesseln abwirft und sich in dem folgenden halben Jahrhundert die menschliche Gestalt erobert hat.

Der Prozess, der sich nun abspielt, ist ein Kampf zwischen „Stil" und „Natur". Die Künstler haben ein Schema für die Einzelstatue, den bekannten Typus des Apollo mit dem vorgesetzten linken Bein, und den mehr oder weniger gelöst am Körper herabhängenden Armen, durchaus in strenger Frontalität. Das hatte Jahrzehnte lang geherrscht, der Charakter dieser Kunst war streng, männlich, manchmal schwer, bisweilen ein wenig wild, aber immer von grossartiger Kraft. Und dasselbe Wesen atmet auch die so durchaus attische berühmte Figur des Kalbträgers.

Demgegenüber brachten die Jonier nun etwas Andres, ein Ideal der Feinheit und Zierlichkeit, eine Zartheit der Formenempfindung und eine Heiterkeit der Anschauung, die im letzten Grunde aus einer stärkeren Sinnenfreude und einer unbekümmerten Naturfrische geboren wurden. Man fühlt vor den jonischen Werken, vor einigen dieser seltsamen Mädchenstatuen, die auf der Akropolis von Athen gefunden wurden (Abbildung S. 44)



OBERTEIL EINER MÄDCHENSTATUE, JONISCH, SECHSTES JAHRHUNDERT. AKROPOLISMUSEUM IN ATHEN
PHOTOGR. PAPAIANNOPULOS



DETAIL DER GRUPPE „THESEUS UND ANTIOPE“

und vor der Gruppe des Frauenraubes aus dem Giebel des alten Apollotempels in Eretria, jetzt im Museum in Chalkis (Abbildung S. 41 und 43), eine begeisternde Freude am Leben, an der Wirklichkeit mit ihren Reizen und ihren Schönheiten. Etwas weniger Baumeisterliches als bei den Attikern, ganz wenig nur; dafür aber ein Hinneigen zur Holdheit, die man fast weiblich nennen könnte. Auch wo, wie bei dieser Gruppe von Theseus und Antiope, das Grossdekorative voll zur Geltung kommt, hat man an Köpfen und Körpern eine weitgehende Weichheit der Behandlung, ein sanftes Ineinanderfliessen der Übergänge, dem Leben abgelauscht, ein zärtliches Verwischen der Begrenzungen und harten Gliederungen.

Als diese Kunst einmal im Lande war, musste es eine Auseinandersetzung geben. Die griechische Bildhauerkunst lernte von dieser chiotischen Skulptorenschule nicht nur die ausserordentlich entwickelte Marmortechnik, nicht nur das Raffinement der Behandlung, die Arbeit mit Drillbohrer und Sägefeile; sondern sie eignet sich die Eleganz und die Grazie dieser Auffassung an und nahm die fremden Fermente, die ohnehin von einer mindestens nahe verwandten Rasse gebracht wurden, in sich auf und verarbeitete sie. Aber das Grosse ist, dass sie darum doch nicht die Waffen streckte. Die berühmte Giebelgruppe von Athenas Gigantenkampf aus dem Giebel des alten Parthenon zeigt klar, auch ohne einen Seitenblick hinüber zur Giebelgruppe aus Chalkis, dass es sich hier um eine Verarbeitung neuer Dinge handelte, um weiter nichts, und ein so unbestritten attisches Werk wie die „boudeuse“ von der Akropolis, das Weihgeschenk des Euthydikos (Abbildung S. 46), sagt mit aller wünschenswerten Deutlichkeit, wie es die attische Kunst immer gemeint hatte und wie sie es hinfort zu meinen gewillt war. Vergleicht man diesen Kopf mit dem jonischen Mädchen von der Akropolis (Abbildung S. 44), was angesichts der hohen Qualität beider Werke sehr gut angängig ist, so sieht man, dass die altgriechischen, in der Arbeit eines Jahrhunderts formulierten Prinzipien durch eine orientalische Invasion nicht über den Haufen zu rennen waren.


GRABSTELE EINES LAUFENDEN KRIEGERS. ATTISCH, UM 500. NATIONALMUSEUM IN ATHEN
PHOTOGR. PAPAIANNOPULOS

Diese Prinzipien waren nicht einfach aus der Naturnachahmung genommen, sie waren den jonisch-asiatischen entgegengesetzt, und beruhen auf Maass und Ordnung, Gesetz und Harmonie.

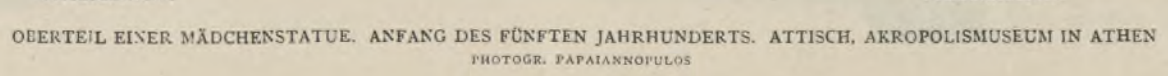
Für das Zustandekommen dieses altgriechischen Stiles waren zwei Dinge von grosser Bedeutung gewesen, die Thatsache nämlich, dass, als die Eroberung der menschlichen Figur ernsthaft beginnen sollte, das griechische Ornament bereits geschaffen war, und die andre, für die Freiplastik noch wichtigere, dass die dorische Architektur damals schon



SEITENANSICHT



VORDERANSICHT



OBERTEIL EINER MÄDCHENSTATUE. ANFANG DES FÜNFTEN JAHRHUNDERTS. ATTISCH, AKROPOLISMUSEUM IN ATHEN

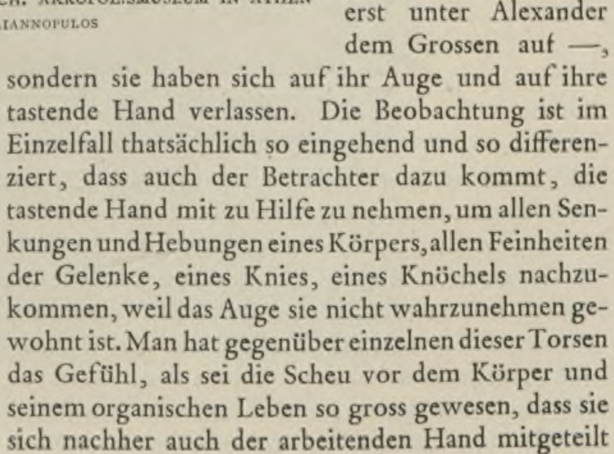
PHOTOGR. PAPAIANNOPULOS

vorhanden war. Zu der vornehmlich dem Relief zugute kommenden Sicherheit im Dekorativen gesellte sich das ausserordentlich entwickelte Gefühl für das Architektonische. Dieses blieb lange Zeit hindurch ein maassgebendes Element. Voreingenommen durch ähnliche Erscheinungen aus dem christlichen Mittelalter, der gotischen Skulptur, ist man geneigt zu glauben, die griechische Plastik habe sich an der Hand der Baukunst entwickelt und sich irgendwann und irgendwie von ihr befreit, ihre Gesetze jedoch beibehalten. Dies ist, soweit wir wissen, nicht der Fall gewesen. Die griechische Freiskulptur war von Anfang an Freiskulptur, und selbst wenn alle noch so geistreichen Hypothesen über ihre Herleitung aus der baum- oder brettförmigen Idolstatue recht behielten, sie war eben doch frei, und das architektonische Gefühl für Aufbau und Proportion wird doch einer eingeborenen Begabung verdankt, und, für die Entwickelung des fünften Jahrhunderts, der langen voraufgegangenen Übung in einem sicheren festen Typus. Bei dessen Schaffung und Durchbildung war nicht allein die Naturbeobachtung am Werke, sondern in noch höherem Maasse die ideale Vorstellung, die nicht ruhte und rastete, bevor sie sich nicht eine erschöpfende in allen Dingen klare Ansicht des darzustellenden Gegenstandes erobert hatte. Als diese Arbeit geleistet war, konnte jeder mögliche Realismus kommen, das Fundament war nicht mehr zu erschüttern, man besass in der festen Tradition immer ein wirksames Gegengewicht gegen die tausenderlei Zufälle der Einzelbeobachtung. Und als man dann daran ging, die gewissermaassen heiligen Prinzipien, wie die Frontalität zum Beispiel, selbst zu zerbrechen, und möglichst nahe an die Natur heranzukommen, selbst da waren fürs erste die Gefahren noch gering, der lockende Gewinn war zu unsicher, als dass man ihm das ererbte Gut sorglos geopfert hätte.



FRAGMENT EINER QUADRIGA. JONISCH. AKROPOLISMUSEUM IN ATHEN
PHOTOGR. PAPAIANNOPULOS

Um die Wende des sechsten zum fünften Jahrhunderts nun ward es wie gesagt lebendig. Die Statue wird bewegt, die Frontalität wird durchbrochen und der Körper, bisher wesentlich als ein Raumganzes empfunden, wird nach Kenntnis seiner organischen Funktionen einheitlich belebt. Das erforderte ein genaues Studium der Muskeln und Gelenke. Die ungefähre nur für den allgemeinen Eindruck berechnete Gliederung des Rumpfes zum Beispiel, die wegen richtiger Gesamtproportionen auch dann noch lebenswahr aussieht, wenn alles Einzelne falsch ist (wie bei einer Figur um 500), die genügte nun nicht mehr. Aber nun ist es ein hinreissendes Schauspiel zu sehen, wie diese Griechen den Körper studieren, wie vorsichtig und mit wie grosser feiner Scheu. Sie haben keine Leichen aufgeschnitten und keine Gipsabgüsse über dem lebenden Modell gemacht — das kommt erst unter Alexander dem Grossen auf —,



sondern sie haben sich auf ihr Auge und auf ihre tastende Hand verlassen. Die Beobachtung ist im Einzelfall thatsächlich so eingehend und so differenziert, dass auch der Betrachter dazu kommt, die tastende Hand mit zu Hilfe zu nehmen, um allen Senkungen und Hebungen eines Körpers, allen Feinheiten der Gelenke, eines Knies, eines Knöchels nachzukommen, weil das Auge sie nicht wahrzunehmen gewohnt ist. Man hat gegenüber einzelnen dieser Torsen das Gefühl, als sei die Scheu vor dem Körper und seinem organischen Leben so gross gewesen, dass sie sich nachher auch der arbeitenden Hand mitgeteilt

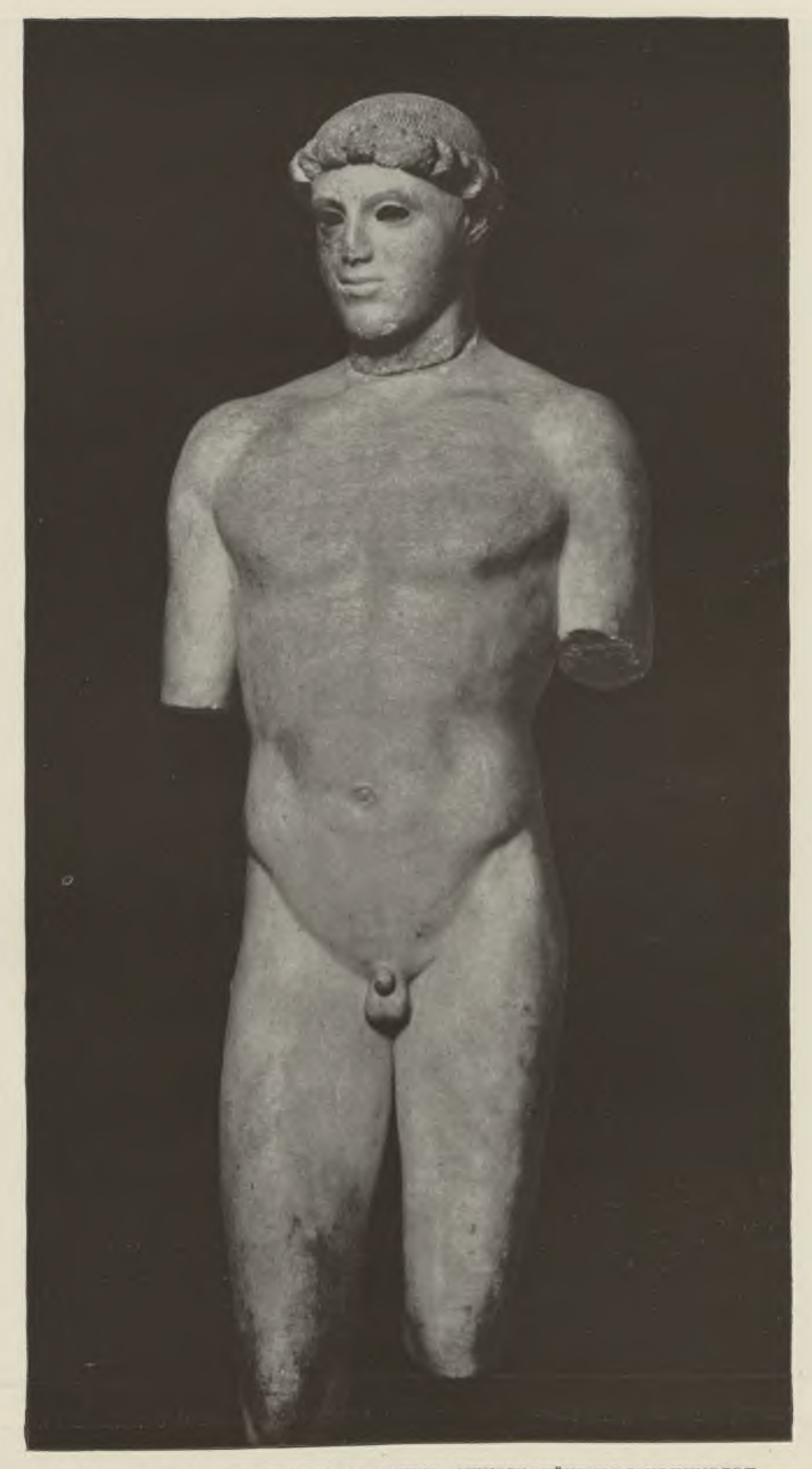
habe. Diese Künstler schlugen keine tiefen Löcher in den Marmor, sondern griffen die Oberfläche des Steines so wenig an wie möglich; die Struktur des keuschen Organismus sollte auch so zur Geltung kommen. Und dann wurden alle diese Erfahrungen der Beobachtung immer dem architektonischen Gefühl untergeordnet, selbst die Statik des Körpers wird danach bemessen, leise Verschiebungen der Hüfte genügen, um eine Bewegung auszudrücken. Die berühmten Standmotive des Polyklet, dessen Figuren in Schrittstellung ruhen und bei denen das Körpergewicht entschlossen auf die eine Körperhälfte gelegt wird, haben zahlreiche feine Vorstufen, Gestalten, bei denen das Gewicht sehr vorsichtig ausbalanciert ist und bei denen man trotz Standmotivs doch noch nicht von Stand- und Spielbein reden kann. Die Entwicklung, als Ganzes so schnell vollzogen, geht im Einzelnen darum aber doch nicht sprunghaft vor sich, sondern baut sich logisch in ungebrochener Folge auf. Dieser ganze Prozess ist etwa ums Jahr 450 beendet. Damals beherrschte man den ganzen Körper, und ein Werk von so unerhörter Kühnheit wie Myrons Diskobol kennt keine Schranken mehr. In dem Augenblick, wo das Können im Ganzen da ist, bricht es auch los mit der Gewalt einer Naturkraft.



WEIHRELIEF EINES DEN WAGEN BESTEIGENDEN MANNES. ANFANG DES FÜNFTEN JAHRHUNDERTS, AKROPOLISMUSEUM IN ATHEN

PHOTOGR. PAPAIANNOPULOS

Aber es kam den Griechen ja nicht allein auf das Können an, auf den Realismus, sondern auf Harmonie. Die Klarheit der Erscheinung, die Sehbarkeit der Formen, das Wohlverhalten der Pro-



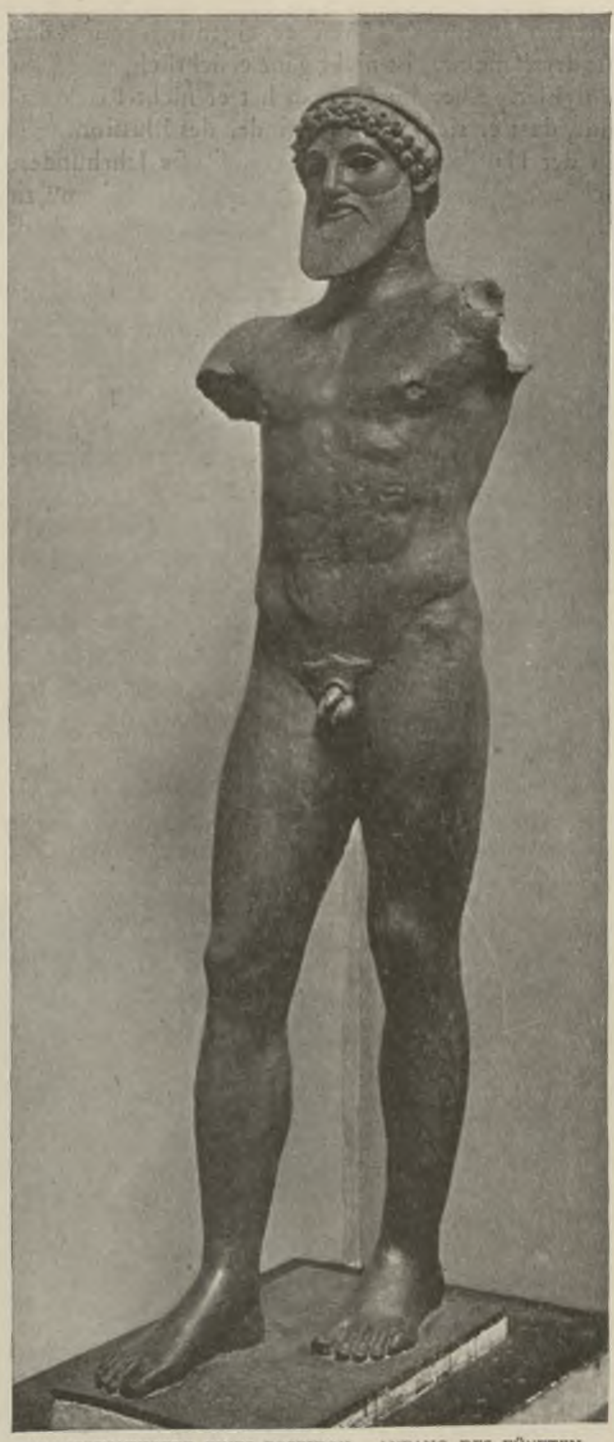
MARMORSTATUE EINES JUNGEN ATLETHEN. ATTISCH, FÜNFTES JAHRHUNDERT
AKROPOLISMUSEUM IN ATHEN
PHOTOGR. PAPAIANNOPULOS



EPHEBENKOPF, GENANNT „DER BLONDKOPF“ ATTISCH, KURZ VOR 480. AKROPOLISMUSEUM IN ATHEN

PHOTOGR. PAPAIANNOPULOS

portionen untereinander und die Bestimmtheit der Gliederungen, die Betonung der sprechenden Punkte und die Feinheit der Gelenke, alles dies spielt im Ganzen wie im Einzelnen fast die Hauptrolle. Man merkt kaum wie im Laufe der Zeit die Proportionen von Rumpf und Kopf allmählich immer „richtiger“, das heisst den Normalverhältnissen entsprechender werden. Der Kopf der „boudeuse“, dieser, wie es scheint, jüngsten unter den Koren von der Akropolis, die innerhalb ihres Kreises so fortgeschritten aussieht, wirkt bei einem Vergleich mit dem wohl kurz vor 480 entstandenen Ephebenkopf (Abbildung S. 50) merkwürdig altertümlich mit ihrem langen Untergesicht und den harten, weit vorliegenden Augen. Und dieser herrliche blonde Ephebenkopf, der so natürlich scheint, its doch seinerseits der Wirklichkeit fern genug. Es bedarf wohl kaum einer Erinnerung, dass diese Skulpturen farbig waren, der Name „Blondkopf“, den man diesem Epheben beigelegt hat, rührt von der rotblonden Haarfarbe her, die der Kopf bei seiner Auffindung zeigte und die nun langsam immer mehr und mehr verbleicht. Das Rot war damals besonders beliebt, an vielen der jonischen und jonisierenden Mädchenstatuen im Akropolismuseum hat es sich in voller Reinheit erhalten. Die Augen des Epheben waren dunkelbraun mit schwarzer Pupille, die Lippen rot oder rosa. Es erscheint einem modernen Empfinden zunächst befremdlich, dass die Griechen den beweglichsten Teil des Gesichtes, das Auge, mit Farbe und Zeichnung auf dem Marmor starr fixiert haben. Dass diese Art der Stilisierung aber auch im Originalzustand den Eindruck der Lebendigkeit nicht schwächte, sondern eher erhöhte, lehrt das Beispiel des delphischen Wagenlenkers, wo die Augen in fremder Masse in die Bronze eingesetzt sind. Alles an diesem Ephebenkopf ist auf die klare Schaubarkeit der Form hin gearbeitet, auch hier sind die Augen gegen die umgebenden Fettschichten der Wangen zu stark betont, die Fläche der Wangen selber ist, wenn auch nicht inhaltlos, wie bei früheren Köpfen, so doch absichtlich als ein von Muskeldetail kaum gegliedertes Ganzes behandelt, und wie die Gesichtshälften am Nasenrücken zusammenstossen und scharf gegeneinander absetzen, auch das ist nicht rein natürlich, sondern der höheren Gesetzmässigkeit der Erscheinung untergeordnet. Aber wenn man vor dieses unvergleichliche Werk hintritt, merkt man dies alles gar nicht, sondern ist gefangen von der gewaltsmässigen selbstherrlichen Hoheit dieses Stils. —



BRONZESTATUETTE EINES POSEIDON. ANFANG DES FÜNFTEN JAHRHUNDERTS. NATIONALMUSEUM IN ATHEN
PHOTOGR. ALINARI

Es giebt ein berühmtes Wort von dem Bildhauer Lysipp, aus der Zeit Alexanders des Grossen. Er sagte einmal von sich: „Die Andern machen die Dinge so, wie sie sind, ich aber mache sie, wie sie

zu sein scheinen.“ Wen er eigentlich mit „den Andern“ meinte, ist nicht ganz ersichtlich, vielleicht Polyklet. Aber im übrigen hat er nicht Recht damit, dass er sich als den Erfinder des Illussionismus in der Plastik bezeichnet. Das fünfte Jahrhundert schon hatte es nicht nur mit der „Daseinsform“ zu thun, sondern wesentlich mit der Wirkungsform. Der Einwand, die vorklassische Kunst habe die Wirklichkeit nicht darstellen können, ist angesichts eines solchen Ephebenkopfes hinfällig — die Daseinsform war für sie Rohmaterial. Was die Griechen sich an „Falschheiten“ gefallen liessen, wenn sie der Monumentalwirkung zugute kamen, geht über alle modernen Begriffe, und die Übertreibungen in der Darstellung im Sinne der Illusion sind durchaus die Regel, keine Ausnahme. Bei grossdekorativen Werken wie den Giebelfiguren aus dem Zeustempel in Olympia (Abbildung im nächsten Heft) ist dies natürlich besonders auffällig; aber Figuren zu machen, die, wenn sie plötzlich aufstehen würden, Krücken haben müssten, um sich nur aufrecht halten zu können — dies zeugt doch von einem Kunstwollen, das die „Richtigkeit“ an sich äusserst gering einschätzte. Wohl sind diese Giebelskulpturen im direkten Zusammenhang mit der Malerei des Polygnot entstanden, und, als Werke des dekorativen Stils, nicht als reine Rundfiguren gedacht. Aber das Malerische daran bezieht sich doch nur auf die Gesamtkomposition, jede Einzelfigur ist vollkommen plastisch durchempfunden und selbst eine so unmögliche Gestalt noch wie die des Kauernden aus dem Ostgiebel (Abbildung im nächsten Heft) ist gefüllt mit plastischem Leben. Das Dekorative ist nie kunstgewerblich Stilspielerei in diesen Werken; eine Kunst, die noch eine Metopie wie die vom himmeltragenden Herakles (Abbildung im nächsten Heft) mit diesem Übermaass von sprühendem brausendem Leben füllt, hat auch nicht die leiseste Anwandlung von kunstgewerblicher Schwäche gespürt. Wenn man dann vollends ein unvergleichliches Meisterwerk dieser Epoche, den delphischen Wagenlenker (Abbildung im nächsten Heft) betrachtet, und nur allein den Kopf nimmt, diesen prachtvoll geschwungenen Schädel mit den grossen klaren Flächen, und der ornamentalen Behandlung von Einzelheiten (das stilisierte Auge, das zu kleine Ohr, das fein behandelte und geordnete Haar), dann erstaunt man über das Gleichgewicht, in dem lebendigste Empfindung und hoher Stil hier geben. Den zwingendsten Ausdruck frischesten Lebens im Verein mit dieser Ruhe der Darstellung findet man in keiner andren Epoche wieder.

(FORTSETZUNG FOLGT)



EPHEBENKOPF. AKROPOLISMUSEUM IN ATHEN
PHOTOGR. PAPAIANNOPULOS



UNSTAUSSTELLUNGEN

MÜNCHEN

Für die durchschnittliche Qualität der in der *„Jubiläums-Ausstellung der Münchener Künstlergenossenschaft“* im Glaspalast aufgehängten Bilder ist es charakteristisch, dass das Fehlen des Saales mit den milde blickenden Bildnissen Fritz August Kaulbachs, wir wollen sagen, ebenso unbequem empfunden wird wie das unerwartete Ausbleiben der Morgenzeitung, deren Inhalt die täglich notwendige Entrüstungspurganz bedeutet. Man konnte sich früher auf den echten Renaissancemöbeln Lenbachscher Herkunft so behaglich schmunzelnd zu den Begeisterungsrufen der Anderen in Gegensatz stellen. Soll das nun vorbei sein?! — Das Erbe Lenbachs, von Kaulbach ähnlich gehütet wie Bismarcks Erbe von dessen Nachfolgern, darf nicht zu einem Saal von Vielen werden, und das ist es geworden, obwohl man eben Alois Erdtelts, des Diezschülers, Nachlass an die Wand hängte, wo wir den täuschenden Spiegel wiederzufinden gewohnt waren. Sehr merkenswert, dass das Aufgeben eines konservativen Prinzips im Glaspalast sogleich störend wirkt, und für das Verhältnis der Allgemeinheit zu den unerwarteten genossenschaftlichen Neuerungen ist Goethes Wort „Was ich besitze, will ich gern bewahren, der Wechsel unterhält, doch nützt er kaum“ bisher, leider oft im negativen Sinn, Motto geworden.

AloisErdtelt ist damals unter jenen Schülern Wilhelm Diezens genannt worden, die sich wie Duveneck, Schachinger und sogar Gysis zum Frohndienst der Publikumsmalerei wandten, als ihr eigenes bescheidenes Künstlerträumen über der sezessionistischen Bewegung ein Ende fand. Wir können die Wandlung an zwei Selbstbildnissen des Künstlers erkennen — der jähe Verzicht hat dem romantischen Jüngling ernste Furchen ins Antlitz gegraben, die später der solide Porträtmaler als Anklage gleichsam in schweren Schatten heraushebt. Wenn man lange Jahre diese Nachlassausstellungen der eben aussterbenden Münchener Malergeneration betrachtet hat, kommt man zu einer neuen Aufstellung, zur Zusammenschließung einer Gruppe von Künstlern, die man mit Rücksicht auf ihre höchste Qualitätsleistung, „die um Defreggers Almwiese“ nennen könnte. Klare Erkenntnis des malerischen Landschafts**begriffes** im Streit mit einem Rest Tannenduftromantik, beim Streben nach einem malerischen Landschafts**motiv**. An die Münchener Landschaftsschule der Schleich und Lier fügt sich ein nicht unansehnlicher linker Flügel. Schade dass er so rasch gesprengt wurde.

Ist nun Erdtelt ein wackerer Landsknecht in dieser kleinen Schar, darf Ludwig Willroider im Hauptfähnlein als trefflicher Hauptmann gerühmt werden. Auch er ist jetzt hinabgestiegen zu den Mehreren und der Anruf, dass er Eduard Schleichs Erbe gut gewahrt habe, mag ihm dort und hier als Empfehlung gelten. Der Maler Willroider ist freilich furchtsamer, man darf sagen, dass er als Landschafter die romantische Wünschelrute, die Schleich immer loswerden wollte und die Lier in Duprés Gärtchen begrub, in andächtiger Stimmung wieder aufnahm und schwang. Feinheit der Malerei, Durchsichtigkeit der Luft, absichtliche Gruppierung des Bildes bei Willroider knüpfen da an, wo Schleich sich freimachte, bei den alten Holländern. Trotzdem sieht man sich in den übrigen, allzuvielen Sälen des Glaspalastes vergebens um nach einen so einheitlich gründlichen und liebenswürdigen Malersmann, dessen versonnenes Dichten die Schüchternheit seines Talentes als kluge Bescheidenheit erhebt.

Leider kann man von den übrigen Nachlassausstellungen nicht das Gleiche sagen. Der Genremaler Baer und der Porträtmaler Pernat haben niemals gerungen und gekämpft, wenn sie auch ehrlich gemalt haben. Auch hat dieser letzte an manchem bedeutenderen Menschen sich versuchen können — „den Funken haben sie beide nicht“, wie Hauptmann sagt. Unter den vielen übrigen Bildern hebt nur selten einmal eines oder das andere den Kopf über den Nachbarn heraus. Auch die Luitpoldgruppe und der Künstlerbund „Bayern“ — dem Urban und Geffcken immerhin eine entschiedene eigenartige Sonderstellung geben — scheinen vor Wagnissen zurückzuschrecken. Vieles Brauchbare, manches Ansprechende, besonders unter den Landschaftern, der obligate Bauernhumor mit und ohne Anekdote, sehr viel orientalischer Bazarbetrieb, auffallend schlechte Porträts. So stellt der Inhalt des diesjährigen Glaspalastes sich zusammen. Über das gewohnte Maass steigt die Plastik, die verheissungsvoll durch einige jüngere Künstler vertreten ist. Und da die „Scholle“ (wie immer im Glaspalast) den ersten Besuch erwartet und erhält, sei endlich über ihre recht grosse Ausstellung gesagt, dass sich wiederum Püttner als sicherster Könner, wenn auch jetzt ebenfalls mit einem allzu starken dekorativen Strich, Putz als das höchste Talent der vielgepriesenen Gruppe offenbaren. Ihre Meister besitzen nun einmal den Fehler, Plakatwirkungen für grosse Kunst zu halten.

Die *Sommerausstellung der Sezession* leidet in diesem Jahre mehr denn je daran Verkaufsausstellung zu sein. Es ist zweifellos, dass die Einbringung von auswärtigen Bildern, einerlei ob sie vorzüglich oder miserabel gemalt wären, der fördersamen Einheitlichkeit recht schadet, wenn diese Werke Arm in Arm mit Münchener Genossen gehängt werden. Wir haben an den Malkästen Isarathens bestimmte Atelierrezepte, deren sich gerade solche Herren am ausgiebigsten bedienen, die von auswärts „herein schmecken“. Mag man nach diesem Rezept alt meisterlich, oder im Sinne der „Scholle“, oder sezessionistisch kochen — der Begriff des Rezeptes bleibt. Woher

kommt es, dass fast jeder diesen Zoll zahlen muss? Ist es auch ein unbewusstes beseligendes Fluidum, vergleichbar jenem rätselhaften, von keinem Brautechniker bisher gefundenen Zaubertropfen, der Münchens Biere in München zehnfach köstlich macht? Liegt es daran, dass die Begriffe „Schule", „Autorität" – „Professor" „Kronenorden" unter der Münchener Künstlerschaft weit ehrerbietiger verehrt werden denn anderswo?

Im Gegensatz zum Glaspalast einige recht gute Bildnisse, verschiedene sehr farbige (Rezept 1911) Genrestücke, von Pietzsch weniger gute Landschaften als in der Frühjahrsausstellung, wo dieser herbe Maler sich trefflichst präsentierte, die übrigen Landschafter in Weiterbildung einer seit ein paar Jahren angenommenen Manier begriffen, von Seyler, der sich rasch zu den Besten gesellt hat, ein sehr talentvolles holländisches Strandbild, und dazwischen – wieder „dazwischen" und leider nicht beisammen – einige neue Franzosen, die Spiro dem Münchener Geschmack zugemutet hat.

❁

Nur mit einem kurzen Wort sei gesprochen von der neuen Ordnung der altdeutschen Säle in der *Münchner Alten Pinakothek*, die einen weiteren Fortschritt der Neuorganisation Hugo von Tschudis bildet. Der ehemalige grosse Vorraum mit den Stifterbildnissen, die im Treppenhause aufgehängt worden sind, wurde zum Eingangssaal umgeschaffen und durch zwei Wände in drei Abteilungen gegliedert. Es dienen also nunmehr vier Hauptsäle und fünf Kabinette der Aufnahme von Werken der alten deutschen, holländischen und französischen Schulen. Durch Übernahme von Altarflügeln aus Filialgalerien wie Augsburg, Burghausen, der Königlichen Burg in Nürnberg und anderen Städten ist die Zahl der vollständigen Altarwerke auf über zwanzig erhöht worden. Darunter stehen Pachus' Altar der vier Kirchenväter und Martin Schaffners Wettenhauser Altar an der Spitze. Höchst wirkungsvoll präsentieren sich die beiden Altarwerke Burgkmairs, während die beiden Flügel zu Dürers Oswald Krell-Porträt wohl die grösste Überraschung bilden. Eine kleine Zahl von Bildern, die vor allem der bayerischen und tirolischen Schule angehören, ist als Ergänzung dazugekommen. Die Wände sind mit einem lichten Grau bespannt, vor dem die Farben einheitlich und klar zusammenstehen. Es ist bezeichnend für die persönliche Art Tschudis, dass bei einer genauen Betrachtung dieser Säle gerade der Wert der malerischen Formensprache der gotischen Kunst sich gebietend ausdrückt, stärker als in irgend einer anderen Sammlung in Deutschland. Für die kunstgeschichtliche Arbeit ist hier eine Fülle neuen und wertvollen Materiales zusammengetragen. Herm. Uhde-Bernays

DÜSSELDORF

Die „*Grosse Kunstausstellung*" teilt mit ihrer Schwester in Berlin die Tendenz zur Moderne. Was am Lehrter Bahnhof in diesem Jahre die jungen Schweizer erreichen sollen, wird im Düsseldorfer Kunstpalast der Berliner Sezession zuerteilt. Sie ist mit Liebermann, Slevogt, Corinth und dem jüngeren Nachwuchs, unter dem Rösler und Meid hervorragen, vortrefflich vertreten. Der weibliche Rückenakt Slevogts wurde für die städtische Gemäldesammlung angekauft, zugleich leider wiederum Entbehrliches und sogar Unbegreifliches. Unter den zahlreichen Künstlergruppen, in die Düsseldorf ähnlich wie München gespalten ist, macht der „Niederrhein" die beste Figur. Die wahrhaft dichterisch beseelte und in persönlicher Technik gemalte Landschaft von Hubert Ritzenhofen „Herbstnachmittag am Rhein" gehört zu den schönsten Gemälden der ganzen Ausstellung, eine der wenigen Landschaften Düsseldorfer Herkunft ohne aufdringliche Routine, ohne Manier und billige Effekthascherei. Zudem hat der „Niederrhein" durch Heranziehung der Plastik mit Werken von Hoetger, Lehmbruck und Nieder seinem Saale ein grösseres Interesse gesichert, als es der Nachbarräumen zukommt. Leider sind der Düsseldorfer Plastik im Gegensatz zur einheimischen Malerei Erfolge versagt; der gefährlichen Nachbarschaft vieler vortrefflicher Bildwerke Münchner und Berliner Herkunft hält sie nicht stand. Sollte der plastische Unterricht an der Akademie nicht reformbedürftig sein? Die Erfolge, die Bosselt an der städtischen Kunstgewerbeschule, bei notwendiger Betonung des Formalen, erzielte, könnten den Weg weisen.

Die Kollektivausstellungen sind in ihrer Auswahl ebenso rätselhaft wie meistens am Lehrter Bahnhof: diesesmal sind der Auszeichnung gewürdigt Arthur Kampf, Hans Unger, Ederer, Dücker, Schönleber und Julius Bergmann. Historisches Interesse beansprucht die geschickt zusammengestellte Andreas Achenbach-Gedächtnisausstellung. In einer angegliederten „Internationalen Aquarellausstellung" interessieren am meisten die Skandinavier. C.

MAGDEBURG

Im *Kaiser Friedrich-Museum erlaubt* der Auszug des Kunstvereins (der ein eigenes Ausstellungsgebäude erhält) endlich die Neuordnung der Gemälde, die jetzt in konsequenter Folge entwicklungsgeschichtlich sich darstellen. In neun Sälen wandert man vom fünfzehnten bis zum zwanzigsten Jahrhundert. Diese fast lückenlose Reihe (überraschend z. B. die Ausstattung des altdeutschen Raumes) verdankt das Museum den Ankäufen und Schenkungen der letzten dreiviertel Jahre; zuletzt kamen noch einige Stücke des sechzehnten und achtzehnten Jahrhunderts aus der Sammlung Hauswaldt-Berlin hinzu, die kürzlich dem Museum zufiel und als Ganzes so, wie sie bei Hauswaldt aufgestellt war, in einem geplanten Anbau Platz finden soll.



JOSEF ISRAELS, DIE JUDENHOCHZEIT
AUSGESTELLT IM AMSTERDAMER REICHSMUSEUM

JOSEF ISRAELS †

VON

ERICH HANCKE

Am 12. August ist Josef Israels gestorben. Mit ihm ist der letzte überlebende der drei Hauptmeister der Haager Schule, Israels, Maris und Mauve dahingegangen. Er ist 87 Jahre alt geworden und hat weder seinen Ruhm noch seine Schaffenskraft überlebt. Das Selbstporträt auf der letzten Berliner Sezession gab Zeugnis von der merkwürdigen Frische des Greises. Seine Berühmtheit umfasste die ganze Welt und in Holland erfreute er sich einer Popularität, wie sie selten einem Maler zuteil geworden ist. Ihm und den andern Meistern war das Land dankbar dafür, dass sie den alten Glanz der holländischen Malerei erneuert hatten.

Auf der Londoner Aussellung des Jahres 1862 hatte er seinen ersten grossen Erfolg, der sich von dort aus nach Amerika verbreitete, während Frankreich und Deutschland ihn erst später anerkannten, seine Höhe erreichte er aber erst nach seiner Übersiedelung in den Haag 1871. Da entstanden seine berühmtesten Werke.

„Wenn man alt wird", „Allein auf der Welt", „Ein Sohn des alten Volkes" und so weiter.

Wenn auch die Arbeiten seiner späteren Jahre dem Geschmack des holländischen Volkes nicht mehr so zusagen konnten, wie die doch weniger bedeutenden, mit denen er zuerst ihren Beifall gewonnen, so wirkte doch mehr und mehr seine würdige, kluge Persönlichkeit auf sie, sein hohes Alter sein unermüdlicher Fleiss und nicht zuletzt die Ehrungen, die sie von allen Seiten ihm erweisen sahen. Die Zusammenstellung „Rembrandt und Israels" ist ihnen gang und gäbe geworden.

Israels hat seinen Weg nicht schnell gefunden. Mit sentimentalen Genrebildern, die stark an die Düsseldorfer Schule erinnern, fing er an. Auch Historienbilder malte er. Sein Emporkommen datiert von einem Aufenthalt in Zantvoort, damals noch einem kleinen Fischerdorf, wo ihm im Zusammenleben mit der armen Bevölkerung Herz und Auge aufging. Der Darstellung der Mühseligen und Beladenen blieb seine Kunst von da an gewidmet. Aber wie er seine Figuren in einen weichen, verschwimmenden Ton hüllte, so umhüllte er auch Armut und Elend mit einer rührenden Poesie, die seinen Werken einen entschieden lyrischen Charakter giebt. Er war ein Stimmungsmaler wie es Rembrandt gewesen, wenn auch ohne dessen malerische Kraft. Eigentlich ist seine ganze Entwicklung ein Kampf gegen die Malerei, die er in ihren eigentümlichen Qualitäten immer mehr einem ausser ihr Liegenden unterordnete. Und gerade in seinen am wenigsten gemalten Werken ist er am meisten er selbst.

Wie wird die Nachwelt über ihn urteilen? Wird sie über seinen grossen menschlichen Eigenschaften der Einfachheit, Wahrhaftigkeit, Wärme und Grösse, vergessen, was ihm an malerischer Entschiedenheit gebrach? Eins wird sie vielleicht nicht nach der vollen Bedeutung, die er für unsere Tage hatte, schätzen können: die anregende Kraft seiner so innerlichen Kunst.

❊

Ein merkwürdiges Zusammentreffen hat es gefügt, dass nur kurze Zeit vor Israels Tode das Amsterdamer Reichsmuseum in den Besitz einer grossen Sammlung seiner Bilder gekommen ist, die ihm Herr Drukker in London, dem das Museum auch seine vielen Maris verdankt, überliess. Es sind zwölf Ölbilder und neun Aquarelle, sämtlich aus den letzten dreissig Jahren des Künstlers, und manche Hauptwerke darunter. Israels wird dort von nun an — das Museum besass schon das bekannte „Wenn man alt wird" und mehrere schöne Porträts von ihm – in einer Weise vertreten sein, die seinem Range unter den holländischen Künstlern entspricht.

Vieles von deutschen Ausstellungen her Bekannte findet man wieder: das grosse „Auf mühseligen Wegen", eine alte Frau, die neben ihrem, von einem abgehetztem Hunde gezogenen Karren daherwankt. Ein Bild, das in der Malerei an Liebermann, in der Empfindung an Uhde erinnert. Die „Späte Stunde" eine weite, von der schmalen Mondsichel dämmrig beleuchtete Landschaft mit einer jungen Frau, die, ihr Kind auf dem Arm, aus einem Dorfe herkommt, und „Mutterglück" ein grosses Interieur mit Figuren.

Ein kleines Bild, „Adam und Eva" lässt uns daran denken, dass Israels auch öfters Motive aus dem alten Testamente behandelte, zum Beispiel sein Lieblingsthema: „Saul und David".

Unter den sehr schönen Aquarellen ragen hervor eine etwas abweichende Fassung des Bildes „Ein Sohn des alten Volkes", merkwürdig dadurch, dass zwischen den Knien des Vaters ein kleines krausköpfiges Mädel steht, das auf dem grossen Bilde fehlt, zwei „Heimkehrende Mäher", ein „Lesender Rabbiner" und ein „Angler unter einer Weide", der in einem schmalen eine frischgrüne Wiese begrenzenden Graben angelt. Ein Bild, das als Motiv ebenso charakteristisch für Holland ist wie in der verwaschenen aber sehr feintonigen und luftigen Malerei für die Art des Künstlers. —

Das interessanteste der Bilder aber ist eine grosse „Judenhochzeit" vom Jahre 1890 mit fast lebensgrossen Figuren. Israels war so sehr Jude in jedem Gedanken und in jedem Pinselstrich, dass es nicht zu verwundern ist, wenn er in Stoffen aus dem jüdischen Leben sein Bestes giebt. Seine Juden sind um vieles wahrer als seine Bauern. Wie sehr ihn in der Judenhochzeit der Stoff interessierte, sieht man an der grossen Sachlichkeit, neben der sogar der Effekt des Kerzenlichtes zu kurz kommt. Es ist eine figurenreiche Leinwand, aber das eigentliche Bild sowohl als Komposition wie als Malerei ist die Gruppe des Brautpaares, das unter einem schwarz und weiss gestreiften Gebetmantel vereinigt steht, während der Bräutigam den Ring an den Finger der Braut steckt. Unverkennbar hat Rembrandts Bild den Künstler inspiriert, doch ohne seine Selbständigkeit im geringsten zu beeinträchtigen. Während Rembrandts Juden an Shakespearesche Gestalten erinnern, sind die Israelschen dieselben, die man alle Tage in den Strassen des Amsterdamer Judenviertels treffen kann. Vielleicht ist in ihnen das Typische etwas summarisch unterstrichen. Keineswegs aber in dem Bräutigam, der eine ausgezeichnete Figur und vorzüglich gemalt ist. Diesen schwarzgekleideten Mann, dessen Cylinderhut in so eigenartiger Weise von dem schwarzweissen Tuche überschnitten wird, mit seinen weissen arbeitsungewohnten Händen und dem blonden scharfgeschnittnen Gesicht kann man nicht leicht vergessen. In der Malerei sind hier die Gegensätze zwischen dem Schwarz und den hellen Tönen des Fleisches von einer Entschiedenheit, die man an Israels nicht kennt. Hoffentlich bleibt diese schöne Sammlung, die der dem Tode nahe Meister sicher mit Stolz in dem selben Reichsmuseum wusste, das die Gegenstände seiner höchsten Bewunderung: die Nachtwache und die Staalmeesters Rembrandts beherbergt, dem Museum auch dauernd erhalten.



JOSEF ISRAELS, EIN SOHN DES ALTEN VOLKES. AQUARELL

AUSGESTELLT IM AMSTERDAMER REICHSMUSEUM



JOSEF ISRAELS, DER ANGLER, AQUARELL
AUSGESTELLT IM AMSTERDAMER REICHSMUSEUM

ISRAELS-LEGENDENBILDUNG

„Einige Zeit, nachdem Israels in Amsterdam sich niedergelassen, war er sehr krank geworden und um Heilung zu suchen, nach Zandvoort .... gegangen .... Hier in dieser neuen Umgebung begann er, wie Millet in Barbizon, zu bemerken, dass auch die Gegenwart gemalt werden könne.“ So schrieb Richard Muther 1894 in seiner Geschichte der Malerei und nach ihm haben die Israels-Biographen den Ubergang von der Historienmalerei zur Gegenwartsdarstellung, die Entdeckung der Mysterien des holländischen Lichtes an diesen Zufall geknüpft und mehr oder weniger novellistisch ausgestattet und weitererzählt. Als ich im Sommer 1909 mit dem greisen Meister in seinem stillen Heim im Haag ein Stündchen verplauderte und er von seiner Lehrzeit berichtete, machte ich ihm auf diese schöne Legende aufmerksam. In einem Briefe kam ich einige Wochen später nochmals auf diesen Punkt zurück und erhielt darauf am 19. November 1909 aus Haag ein Schreiben, aus dem das Nachstehende, in der Orthographie des Originals, mitgeteilt werden mag:

„— — Was Sie Schreiben um ihnen zu berichten von meine aenderung in Zandvoort von braun nach hellere Farben, das scheint mir nicht recht. — Es kann wohl sein, dass ich mir etwas Kälte zugezogen hatte und für bessere Luft nach des Meeres umgegend hinsah. Aber, das eigentliche wodurch ich dahinzog war folgendes. Ein freund von mir, der in Amsterdam wohnte, wo ich damals auch lebte, erzählte mir oft von ein Düsseldorfer Maler namens Ritter der so viele schöne Sachen aus Hollandschen Dörfer gemalt hatte. Da ich sah, dass die historien Malerei mir nicht zur Mahlkunst hilf, weil dann nicht nach der Natur gefühlt ist, was man macht, ging ich hin um auch in Zandvoort meine menschen zu holen — und die interieurs und das Meer zu studieren. Dass ich Farben, Composition und behandlung geändert habe, ist doch natürlich. Wenn man studiert und es bessern will, so arbeitet man, untersuchend was das beste ist ..... Josef Israels.“

Der genannte Maler Ritter ist offenbar der in Düsseldorf ansässige Deutschamerikaner Henry Ritter (1816—1853), der humoristische Genrebilder nach dem Vorbilde seines Lehrers R. Jordan malte und durch seine in Lithographie weit verbreitete „Strafpredigt des Schiffsjungen“ einen Ruhm genoss, der mehr dem witzigen Erzähler als dem Künstler galt. Es liegt ein gewisser Humor darin, dass dieser altdüsseldorfer Anekdotenerzähler und Braunmaler der geistige Vater der modernen holländischen Kunst wurde. Sachlich sei bemerkt, dass Israels Versuche, heller und moderner zu werden, bereits vor dem Aufenthalt in Zandvoort einsetzen, also nicht erst durch die Krankheit und den Badeaufenthalt bedingt sind. Sie entsprangen einem künstlerischen Bedürfnis, einer malerischen Sehnsucht des Meisters, der mit vollem Bewusstsein den neuen Weg suchte.

Max Schmid-Aachen

❁

Noch einige Sätze aus dem feinsinnigen Buche, das Max Liebermann seinem Freunde Israels vor einigen Jahren gewidmet hat und das soeben in vierter Auflage bei Bruno Cassirer erschienen ist:

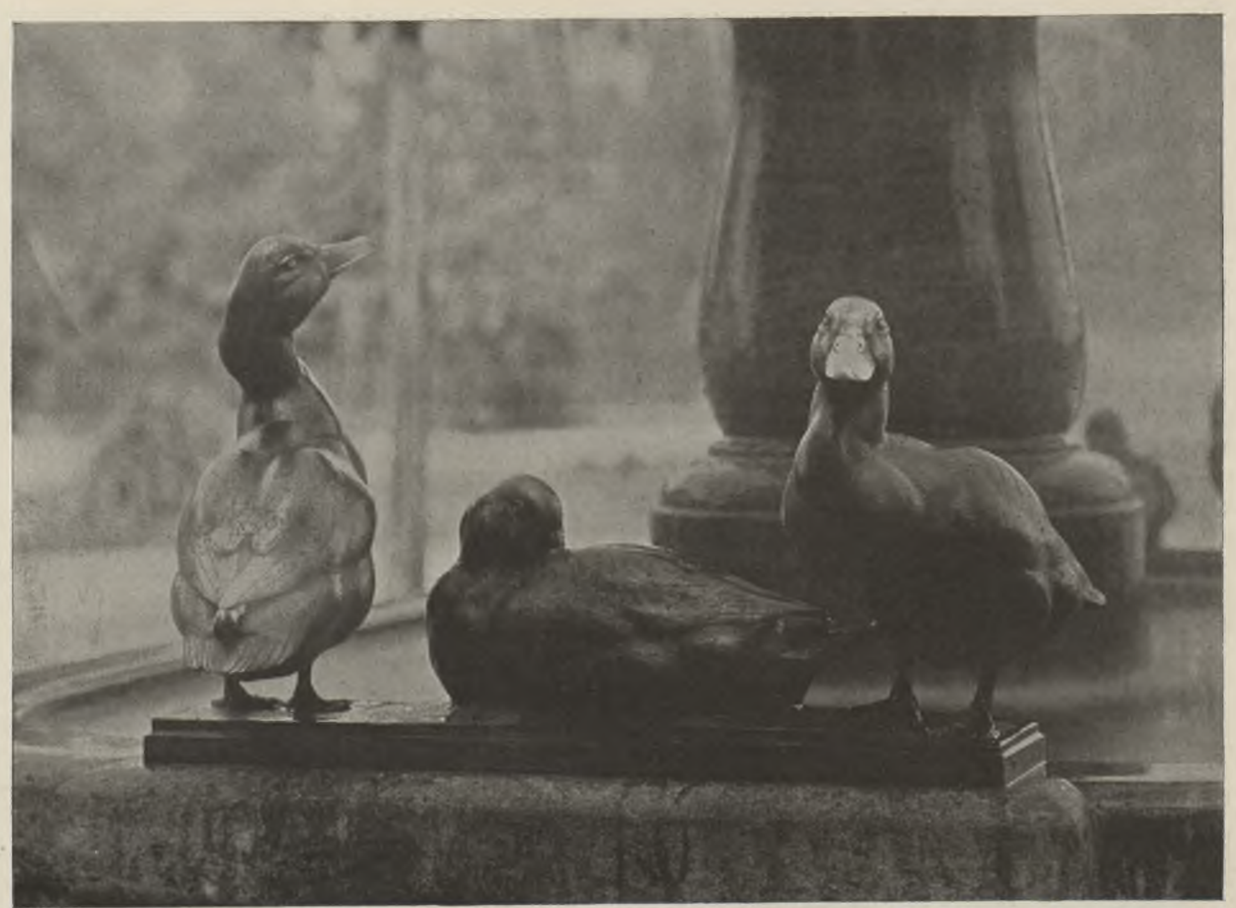
„Nur ein lyrischer Dichter könnte Israels ganz gerecht werden, denn Israels' Malerei ist ein Farbe gewordenes Gedicht; ein schlichtes Volkslied, kindlich ‚im biblischen Sinne einfältig; alles Gemüt, Empfindung und nochmals Gemüt ....

Israels ist in Holland, was bei uns Menzel war und wir beim Erscheinen Menzels im Restaurant Frederich einer dem andern zuflüsterte: da kommt Menzel, so zeigt ihn ein Badegast dem andern, wenn der kleine alte Herr — er ist beinahe ebenso klein wie Menzel — am Strande von Scheveningen spazieren geht ....

In Deutschland dagegen ist Israels' Name, ausser bei den Künstlern, wenig bekannt, und jeder Landsmann, der nach Holland kommt, meint ihn entdeckt zu haben ....

Israels wurde er selbst erst in einem Alter, in dem die meisten Maler bereits ihr Bestes geleistet haben, und wenn er das Unglück gehabt hätte in seinem vierzigsten Jahre zu sterben, wäre Holland um einen seiner besten Söhne ärmer. Bis zu seinem vierzigsten Lebensjahre malte er — wie die andern: Bilder aus der holländischen Geschichte, ja sogar einen Luther, die Bibel übersetzend. Erst in den sechziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts hat er sich selbst gefunden; in Zandvoort, einem kleinen Stranddorf in der Nähe Haarlems, fing er an, das Leben der Fischer zu malen, zuerst mit etwas sentimentalem Beigeschmack: wie die Kinder ihren Vater vom Schiff heimgeleiten, die Frau sorgenvoll auf die stürmende See blickend; wie gesagt, noch etwas zu thränenreich. Aber von der Sentimentalität arbeitete er sich bald zum wahren Gefühl durch und schafft nun die Werke, die ihn zum grossen Meister stempeln, Werke von einer Innigkeit der Empfindung, von einer monumentalen Grösse, von einer Breitzügigkeit der Kompositon, die man nur noch bei Millet findet; wie er denn der einzige ist von allen Malern des neunzehnten Jahrhunderts, der dem grossen Franzosen an die Seite gesetzt werden dürfte. Beiden gemeinsam ist ein gewisser sacerdotaler Zug, die Kunst ist ihnen Religion, daher der feierliche Ernst, der aus ihren Bildern spricht; weil sie aus Überzeugung gemalt sind, wirken sie überzeugend. Beiden gemeinsam die Schlichtheit und Einfachheit, das Höchste, aber auch das Schwerste in jeder Kunst; aber während Millet, der herbere, männlichere, mehr Gewicht auf die Zeichnung, wie der Bildhauer vor allem auf die Silhouette legt, ist Israels, der zartere, weichere, mehr Maler. Sein Hauptgewicht legt er auf den malerischen Ton. Israels' Palette ist nicht reich, aber er weiss die wenigen Farben aufs reichste zu nuancieren. Ohne Rembrandt auch nur im mindesten etwa in den äussern Mitteln nachzuahmen, haben seine Bilder einen Gesamtton, der an seinen grossen Landsmann erinnert. Wie Rembrandts sind auch Israels Bilder tief gestimmt, aber immer blond, weil jeder Ton in ihnen trotz seiner saftigen Tiefe von Reflex umgeben ist. Israels bewahrt daher seine Bilder vor dem greulichsten Fehler, den ein Bild in malerischer Beziehung haben kann, nämlich dass es schwarz erscheint. . . .

Aber auch darin ähnelt er Rembrandt, dass er mehr Luminarist als Kolorist ist. Jede einzelne Lokalfarbe ordnet sich dem Gesamtton unter und ist in Licht und Schatten aufgelöst. Auch komponiert er nicht sowohl auf Farbe wie auf Licht; der Gang des Lichtes bestimmt die Komposition des Bildes, das Licht des Fensters, der helle Fleck der Haube muss gerade an der Stelle sitzen, wo er sitzt.

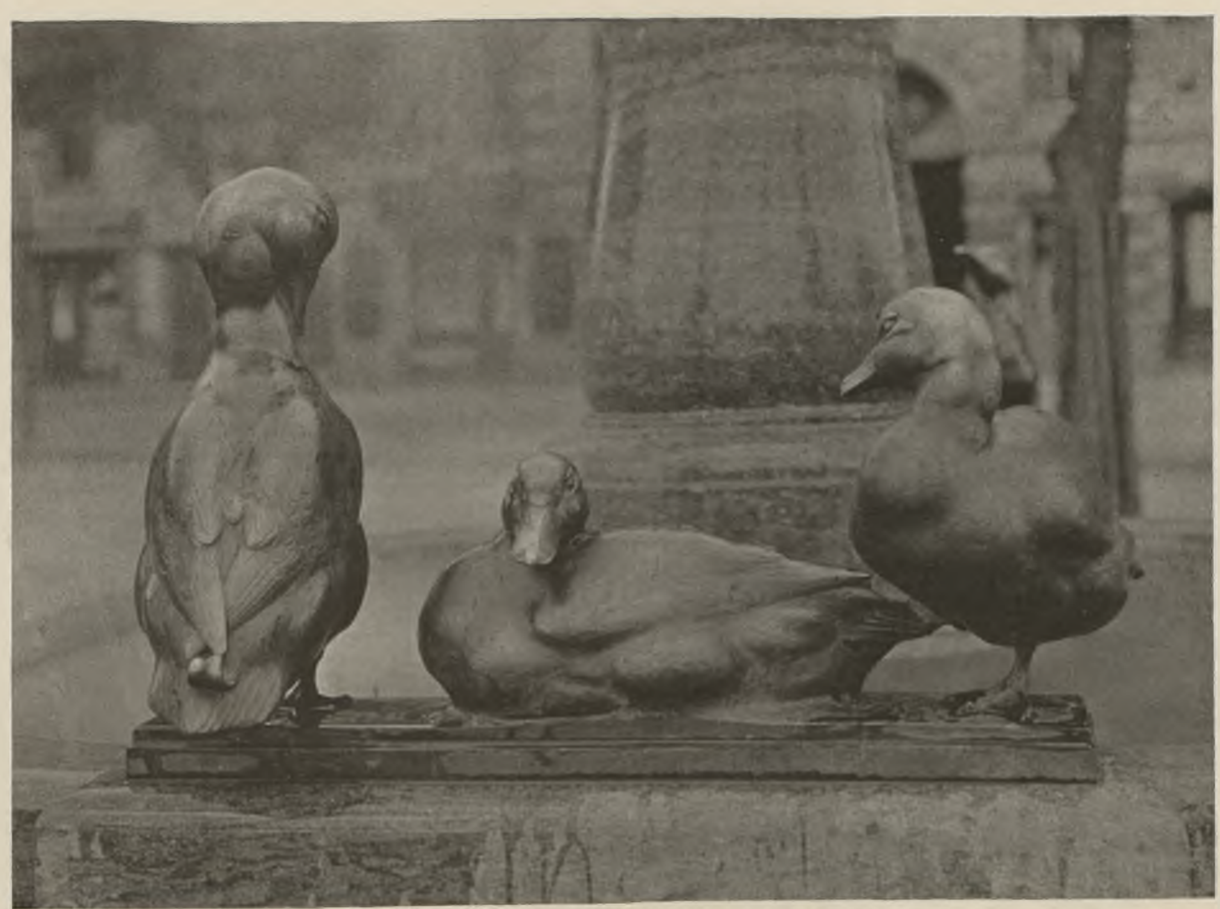


AUGUST GAUL, ENTENBRUNNEN IN CHARLOTTENBURG

GAULS ENTENBRUNNEN

Gauls Entenbrunnen, den ein Kunstfreund der Stadt Charlottenburg geschenkt hat und der vor einigen Wochen in der Hardenbergstrasse aufgestellt worden ist, hat in dieser kurzen Zeit eine Popularität erlangt, wie kein anderer Berliner Brunnen. Vor allem die Kinder haben ihn vom ersten Tage an lieb gewonnen; man geht niemals vorbei, ohne ihn von Kindern umschwärmt zu sehen. Die Kleinen stehen im Wasserbecken, sie streicheln und tätscheln unausgesetzt das Bronzegefieder der Enten, so dass die vorspringenden Teile schon ganz blank gerieben sind, sie haben dem Werke Gauls schon einen populären Namen gegeben, kurz, sie machen den Brunnen in einer für Berlin ganz neuen Weise zum Mittelpunkt ihrer unschuldigen Spiele. Es ist damit der Beweis erbracht, dass es begründet war, wenn hier immer wieder gefordert wurde, die seltenen Fähigkeiten Gauls für solche Aufgaben in Groß-Berlin auszunutzen und die großen Aufträge nicht nur den langweiligen Akademikern zu überweisen. Ein Kunstfreund hat erst mit einem Geschenk demonstrieren müssen, was die Kunstausschüsse von Berufs wegen zu wissen verpflichtet wären. Nun aber zieht man hoffentlich, in Charlottenburg wenigstens, die Konsequenz und entschließt sich endlich auch auf dem Steinplatz zur Ausführung der grossen Elefantengruppe, die Gaul seit Jahren schon für diesen Platz entworfen hat und deren Ausführung unterblieben ist, weil man meint, auf den Steinplatz gehöre eine Statue des Freiherrn von Stein.

Der neue Entenbrunnen ist in all seiner Anspruchslosigkeit von großer Schönheit. Der Platz ist gut gewählt und die Proportionen entsprechen vorzüglich der Größe des dreieckigen, einem Hause vorgelagerten Platzes. Sehr gelungen ist die architektonische Gesamtform, die Gaul sonst zuweilen Schwierigkeiten macht. In den Formen und Profilierungen des Beckens kommt ein reifer eklektizistisch erzogener aber selbständig gewordener Formensinn zum Ausdruck, und der pilzartige Aufsatz der Mitte wächst in Form und Verhältnis aus der Beckenanlage organisch hervor. Mit feiner Diskretion und lebendigstem Geschmack ist das Spiel des Wassers



AUGUST GAUL, ENTENBRUNNEN IN CHARLOTTENBURG

angeordnet; das leise quellenartige Sprudeln auf der Höhe des Mittelaufsatzes und das muntere Herabfließen des Wassers beleben die architektonische Anlage, ohne doch eine einzige Form zu zerstören. Im Gegenteil, die Linien des Wasserlaufs gehören auch zur Idee der architektonischen Anlage. Man muß schon bis in die Zeiten des Barock zurückgehen, um auf Straßenbrunnen zu stossen, von denen man ein Gleiches sagen kann.

Die sechs Enten, die in zwei Gruppen zu dreien auf dem unteren Brunnenrand angebracht sind, beleben die architektonische Gesamtform in einer reizenden Weise. Am schönsten sind sie, wenn man sie einzeln betrachtet. Dieser Vorbehalt ist zu machen; in der Komposition gehen sie nicht vollkommen zusammen. Sie sind nicht als Gruppen von vornherein gesehen, sondern es sind ausgezeichnete Einzelbildungen mit bestem Geschmack nebeneinander gestellt worden. Die einzelne Enten, für sich betrachtet, zeigen Gauls Meisterschaft, das unmittelbar aus der Natur Gewonnene, der Technik, dem Material, einem klassich strengen Formsinn und einem lebendigen Stilgefühl gemäß künstlerisch umzudenken, im hellsten Licht. Wir haben zurzeit keinen anderen Bildhauer der die anspruchslose Naturform so meisterhaft klar und frisch, so deutlich und doch weich, so sinnlich innerhalb einer strengen Stilempfindung, so naiv bei einer japanisch scharfen Kunstintelligenz zu gestalten weiß. Gauls Formen in einem Entenkopf, einem Entengefieder rufen ästhetische Empfindungen hervor, die etwas Reinigendes haben. Die ruhige Klarheit der Form macht auch den Betrachter ruhig und klar. Etwas anderes dagegen befriedigt nicht ganz: die Art wie die Bronzeenten auf ihrer Bronzeplatte dem steinernen Brunnenrand eingefügt sind. Man hat das Gefühl, als seien die beiden Materialien nicht genügend ineinander gewachsen.

Alles in allem: ein Werk wie wir es in Groß-Berlin noch nicht hatten. Wird es Schule machen? An Künstlern, die innerhalb dieser Kunstgesinnung schaffen könnten, fehlt es nicht.

K. S.

CHRONIK



Die Nachricht, daß aus dem Louvre Lionados Mona Lisa gestohlen worden ist, hat unter den Gebildeten aller westlichen Kulturländer weniger Schrecken und Trauer hervorgerufen als vielmehr jene grimmige Heiterkeit, wie sie vor einigen Jahren der falsche Hauptmann von Köpenick zu verbreiten gewusst hat. Damals wurde mit einem gewissen Recht gesagt, die Köpenicker Affäre hätte sich nur im Militärstaat Preussen ereignen können; jetzt kann mit demselben Recht konstatiert werden, dass ein solcher Eulenspiegel-Diebstahl wohl nur in einem französischen Museum denkbar ist. Es überwiegt die Spottlaune um so mehr, als die Wahrscheinlichkeit gross ist, daß ein aller Welt in diesem Maasse bekanntes Bild nicht dauernd verschwunden bleiben kann. Zudem hat die Berühmtheit der Mona Lisa so viele Kopien und Reproduktionen gezeitigt, dass der kommenden Generation Ersatzmaterial die Fülle bleibt.

Noch mehr unfruchtbare Vermutungen an den Diebstahl zu knüpfen, als es schon geschehn ist, lohnt sich nicht; und auch die gute Gelegenheit, gegen das Ärgernis erregende Kopisten- und Photographenwesen in vielen Museen zu wettern, soll nicht benutzt werden. Interessanter scheint uns die Frage, welcher Nutzen selbst aus diesem Vorfall noch gezogen werden könnte. Aus allem Nutzen zu ziehen ist ja das Kennzeichen des Weisen.

Da ist nun zu sagen, dass die Mona Lisa schon seit vielen Jahren eine höchst bedenkliche Diktatur ausübt. Die öffentliche Meinung hat dieses Werk zu einem einsamen Gipfel menschlichen Kunstvermögens gemacht, und nun strömte das Publikum aller Länder, der Suggestion unterliegend, vor diesem in der That fascinierenden Meisterwerk staunend zusammen. Es vergass darüber nicht nur Leonardo, der doch mehr ist als seine Mona Lisa, sondern es wurde blind auch gegen vieles, was es neben diesem Bilde noch giebt. Die Mona Lisa ist allgemach zu einem Superlativbegriff geworden, so wie der höchste Berg einer ist, der breiteste Strom oder der grösste Diamant. Sie gilt als Kuriosität, ähnlich wie Raffaels Sixtinische Madonna in Dresden. Mit lebendigem Kunstgefühl hat solche Schätzung aber kaum noch etwas zu thun; sie stumpfte vielmehr für all die Herrlichkeiten in den andern Sälen des Louvre ab, da sie die Idee erweckte, man hätte das Höchste nun gesehen, und alles was noch käme wäre zweiten Grades. Die Mona Lisa ist ganz gewiss eine Vollkommenheit, aber viele andere Bilder sind es nicht minder. Es giebt Kunstwirkungen, die dieses weltberühmte Bild nicht einmal andeutet.

Wenn nun also dieses bekannteste und tiefste Werk der Ideenmalerei mit dem nichtswürdig verführerischen Sibyllenlächeln eine Weile — hoffen wir: nur eine Weile — aus dem Louvre verschwindet, so kommt das vielleicht anderen Meistern — Tizian und Rembrandt, aber auch dem Leonardo der „heiligen Anna selbdritt" — zugute. Es sind soviele Vermutungen, verständige und phantastische, über die Art des Diebstahls laut geworden, dass man im Scherz die Hypothese aufstellen mag, es sei ein fanatischer Erzieher zu gesünderem Kunstgenuß, der den zum Louvre Wallfahrenden für eine Weile den lähmenden Anblick des göttlichen Dirnenlächelns der Mona Lisa entziehen will.

K. S.

❋

Im Frankfurter Kunstverein findet am 31. Oktober die Versteigerung einer kleinen, auswärts wenig bekannt gewordenen Sammlung von Gemälden alter, meist niederländischer Meister statt, die im wesentlichen in den siebenziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zusammen gebracht worden ist. Es ist die Sammlung des Herrn Jacob Klein. Bereits im vorigen Jahr gab Herr Klein eine Sammlung von Handzeichnungen zur Versteigerung; doch wurde diese Kollektion damals vor der schon angesetzten Auktion von einer süddeutschen Kunsthandlung en bloc erworben. Diese Gemäldesammlung soll nun auf alle Fälle öffentlich versteigert werden. Der von Dr. Hofstade du Groot ausgearbeitete Katalog erscheint anfangs Oktober.

❋

Wir erwähnen nochmals, daß die bekannte Münchener Sammlung des Herrn Kommerzienrat A. Sturm am 24. Oktober bei Helbig in München zur Versteigerung gelangt.

❋

In Kopenhagen hat die bekannte Sammlung Hirschsprung, nachdem alle Schwierigkeiten, die sich einer Lösung der Aufgabe entgegen gestellt hatten, beseitigt worden sind, nunmehr ihr neues Haus bezogen. Der Name Emil Hannovers bürgt dafür, daß der Einrichtung und Aufstellung besondere Sorgfalt gewidmet worden ist. Wir kommen auf die Sammlung gelegentlich noch zurück.

❋



NEUE BÜCHER

G. J. Kern, Karl Blechen. Berlin, Bruno Cassierer 1911.

Es giebt wohl kaum ein widerspruchsvolleres Jahrhundert als das neunzehnte. Je weiter wir davon abrücken, desto problematischer wird dieses Zeitwesen. In der Kunstgeschichte sind der Richtungen darin mehr als die Windrose anzeigt. Viele Sackgassen der Entwicklung und mancher Kreuzweg. Gleich am Anfang der Jahrhundertreise schwankt die Magnetnadel hin und her. Manche Künstler verschmelzen die Probleme, bei anderen stehen sie scheinbar unvermittelt nebeneinander. Zu diesen letzten gehört Karl Blechen.

Es giebt zwei Arten von Phantasie. Phantastisch ist die eine. Man kann sie die Phantasie des unruhig träumenden Kunstverstandes nennen. Die andere ist rein, oder mit anderen Worten: es ist die Phantasie des klaren Kunstverstandes, der wacht. Diese meint Liebermann immer, wenn er von Phantasie spricht und wenn er malt. Er nennt sie auch die Phantasie in der Technik.

Blechen hat das Unglück gehabt, beide Arten von Phantasie zu haben. Zwar fehlt es in seinem Werke nicht ganz an Synthesen: Der „Blitzschlag" (S. 177) ist hierher zu rechnen, insofern er von allen Arbeiten Blechens vielleicht die phantastischste und zugleich, begrifflich wenigstens, am stärksten impressionistisch ist. Aber man gewinnt doch den Eindruck, dass es eben jener Widerstreit war – man vergleiche nur die Lithographie des verschneiten Klosterfriedhofs mit Don Juan (S. 29) und die Winterlandschaft mit der fast japanischen Schönheit eines Zauns (S. 114) — woran Blechen geistig zu Grunde ging. Man kann, um im Bilde zu bleiben, auch sagen, dass er zu rasch aus dem Traum erwachte, als er aus dem falschen Licht der Oper in die Tageshelle Italiens trat. Erweckt wurde er durch Johann Clausen Dahl, das heisst es war Dahls Studienkunst, die auf den „unvergleichlichen Skizzierer" (Ausdruck des alten Schadow!) wirkte. Kern kann sich hier auf Aubert stützen, dessen „Geschichte der Norwegischen Malerei" jetzt glücklicherweise in deutscher Übersetzung vorliegt. Sie wird jedem kundigen Thebaner bereits so vertraut sein wie Auberts schöne Runge-Monographie. Wer nach Urkunden zur Entwicklung der Freilichtästhetik sieht, wird hier ebenso wie in Blechen wertvolle Belege finden. (Bei Kern z. B., S. 92, die denkwürdige Definition im

Gegensinne von Franz Kugler und, S. 111, die bedeutenden Äusserungen Bettina's von Arnim).

Dass auch die Lichtphantasien Turners Karl Blechen nicht unbekannt geblieben sind, ist schon früher wahrscheinlich gemacht worden. Die Begründung dieser Vermutung hat etwas Wohlthuendes, wie jede Verknüpfung verwandter und doch isolierter Phänomene an den Ausgleich elektrischer Spannungen erinnert. Überhaupt gehört Kerns Buch zu denen, die durch Schönheit des Materials und Vornehmheit der Gestaltung in gleichem Masse anziehend sind.

W. Stengel.

*

Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles Ecole française par Jean Guiffrey et Pierre Manel. Band V. 520 Abbildungen Ch. Eggimann, Paris. Preis 25 Fr.

Alle, die je zu wissenschaftlichen Studien die Galerien Frankreichs bereisten, werden die traurige Erfahrung gemacht haben, dass die wenigsten öffentlichen Kunstsammlungen des Landes katalogisiert worden sind, ja, dass der Wert eines zuverlässigen und vollständigen Kataloges den Franzosen nicht klar ist. Als ich einst in Dijou mich darüber beklagte, erwiderte mir der Konservator des Museums, er habe in den letzten zwanzig Jahren schon häufig daran gedacht, einen neuen Katalog drucken zu lassen, hätte aber immer wieder davon Abstand genommen, weil der Katalog ja doch niemals ganz vollständig sein könne; denn das Museum kaufe jedes Jahr etwas und erhielte alljährlich Geschenke. Wenn derartige Anschauungen Gemeingut würden, brauchten die Menschen ja auch des Morgens nicht mehr aufzustehen, weil sie doch wieder müde werden. Für die grösste Privatgalerie in der französischen Provinz, für das Museum in Rouen, giebt es ebenfalls keinen Katalog, von den kleineren Sammlungen in Laon, Chartres, Chalons-sur-Marne u.s.w. (wo ich einst begrüsst wurde: „Vous voulez voir la galerie? — cela me dérange beaucoup") ganz zu schweigen. Aber man braucht ja gar nicht in die Provinz zu gehen um derartiges zu erleben. Weder für die Bildersammlungen, noch für die Skulpturenabteilung ist ein vollständiger und exakt gearbeiteter Katalog im Handel.

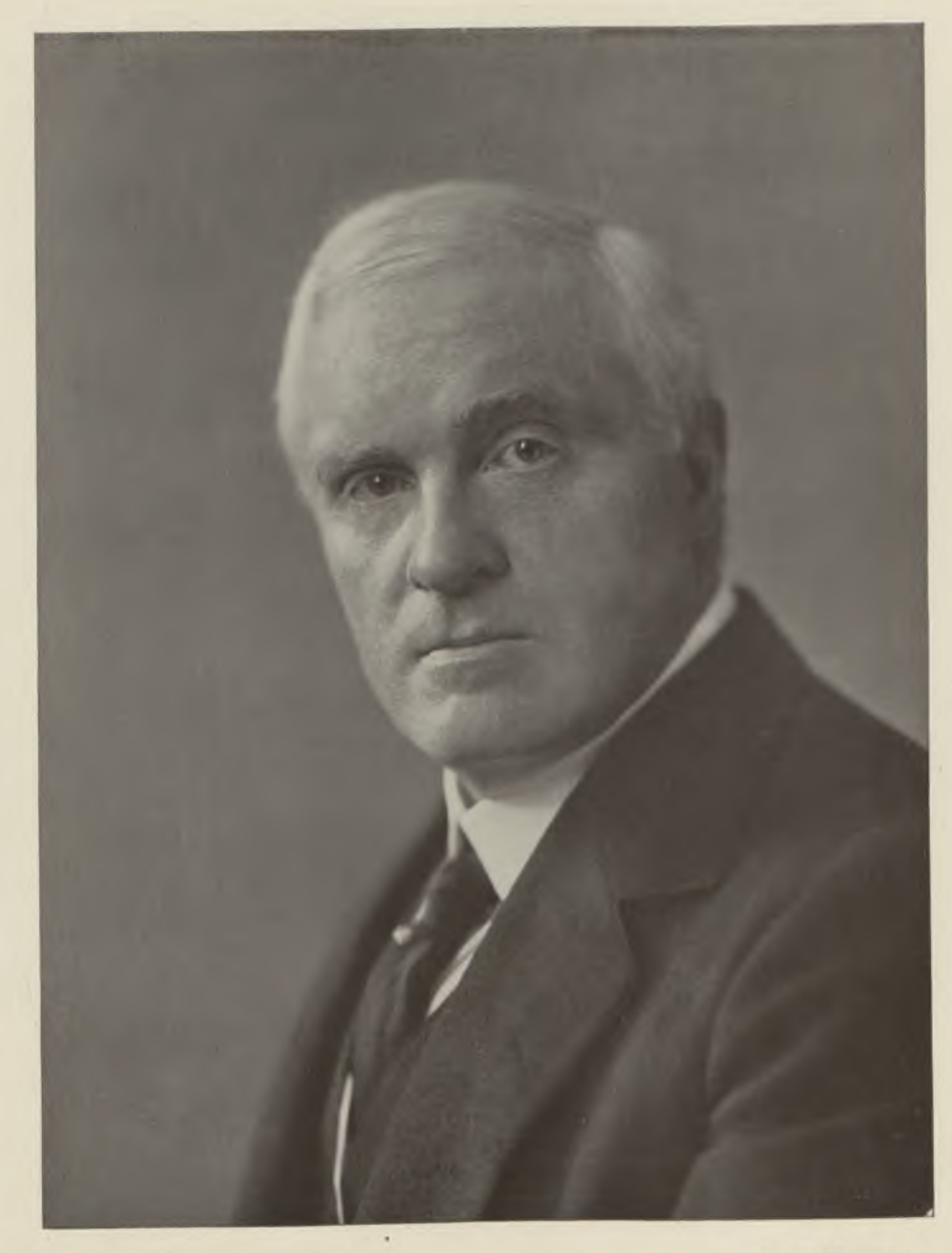
Die Handzeichnungen des Louvre und des Museums in Versailles hat der Konservator Jean Guiffrey vor sechs Jahren begonnen zu katalogisieren. Soeben ist der fünfte Band dieses grossartig angelegten Inventars erschienen, der in den Nummern 3551—4190 die Künstler von Delamonce bis Germain enthält. Nach den dieser Besprechung vorangestellten Bemerkungen wird man begreifen, dass man der gründlich gearbeiteten Publikation, die in jeder Beziehung als vollkommen und mustergültig angesehen werden kann, ein besonders warmes Lob spendet; denn dieses vorzügliche Inventar ist leider eine Ausnahmeerscheinung. Die Initiative und das Zustandekommen dieses Werkes ist vornehmlich dem umsichtigen Eifer Jean Guiffreys, dem tüchtigsten französischen Kunsthistoriker, zu danken, der die begleitenden Notizen des Katalogs aus ästhetischem Scharfblick und historischen Kenntnissen heraus klar und knapp abfasste. 520 phototypische Illustrationen im Format 4×6, 10×15 und 20×30, die klar und scharf gedruckt sind, begleiten den Text dieses Bandes. Es ist besonders zu begrüssen, dass alle Seiten des einen Albums von Etienne Duperac (1560—1601), soweit sie von seiner Hand sind, einzeln aufgeführt und beschrieben sind. Aus dem ersten Album des Meisters sind einige derjenigen Köpfe abgebildet, die früher Raffael zugeschrieben worden sind. Guiffrey hat auch diesem Bande eine geistreiche Einleitung vorangestellt: Les amateurs de dessins au XVIII siècle, in der er seine in den früheren Bänden begonnene Geschichte der Zeichnungssammlungen fortsetzt.

Otto Grautoff



TH. GÉRICAULT, STUDIE.
ZEICHNUNG AUS DER SAMMLUNG DES LOUVRE

ZEHNTER JAHRGANG. ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 9. SEPTEMBER. AUSGABE AM 1. OKTOBER NEUNZEHNHUNDERTELF.
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.



Björn-Björnson

Hänse Herrmann
Berlin W.
Potsdamerstr. 134a



Gräfin H. . . .

Hänse Herrmann
Berlin W.
Potsdamerstr. 134a

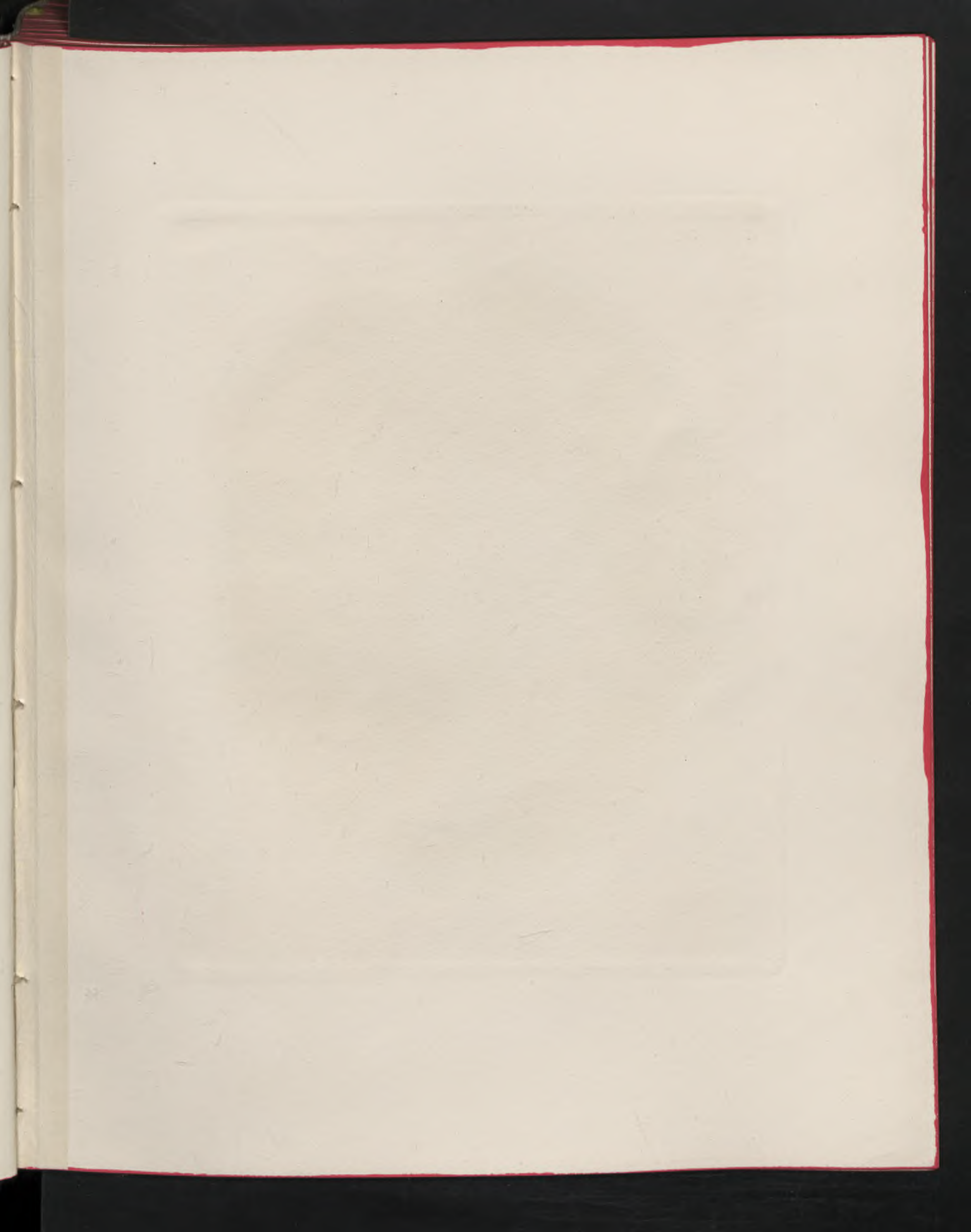


Excellenz von Pf. . . .

Hänse Herrmann
Berlin W.
Potsdamerstr. 134a



Hänse Herrmann
Berlin W.
Potsdamerstr. 134a





Bruno Cassirer Verlag, Berlin.

Gravure u. Druck von Carl Sabo Berlin.

Ferdinand von Rayski
Bildnis seiner Mutter.



DER AUSBAU DER NATIONALGALERIE

VON

KARL SCHEFFLER



ie Ausstellung von Neuerwerbungen für die Berliner Nationalgalerie aus den Jahren 1910 und 1911, die eben jetzt in den schönen Räumen der Akademie der Künste am Pariser Platz stattfand, offenbarte es, nach welchem Programm Ludwig Justi die Sammlung auszugestalten gedenkt. Die erste Demonstration des Nachfolgers Hugo von Tschudis war die Ankündigung eines einsichtsvoll geplanten Umbaues des Galeriegebäudes, war die Überweisung der schon längst peinlich empfundenen Schlachtenbilder an das Zeughaus und der vielen mässigen Bildnisse an eine in der Bauakademie neu zu gründende Porträtgalerie; die zweite Äusserung programmatischer Natur ist diese Ausstellung neu erworbener Bilder und Zeichnungen.

Justi hat es in seiner exponierten Stellung nicht leicht. Reaktionäre Gesinnung hat ihn berufen und die Freunde der prachtvollen Organisationsleistung Tschudis betrachteten ihn von vornherein darum mit Misstrauen. Sie, die eine Fortsetzung des so schön Begonnenen erwarten, darf und will Justi nicht enttäuschen; doch darf er auch in keiner Weise als Revolutionär in den Augen der nichts als Offiziellen erscheinen, weil damit nichts zu erreichen, aber alles zu verlieren wäre. In diesem Dilemma kann nur eine charaktervolle Diplomatenintelligenz Erfolg haben. Dass Justi diese Eigenschaft hat, beweisen seine schnellen und erfreulichen Erfolge. Es ist, als pflücke dieser dritte Direktor nun manche Frucht der langjährigen Bemühungen seines bedeutenden Vorgängers. Auch diese Ausstellung ist ein Erfolg. Was an Bildern und Zeichnungen erworben worden ist, das verrät im wesentlichen den Geist der Jahrhundertausstellung. Und der Eindruck vertieft sich noch bedeutend, wenn man bedenkt, dass zu gleicher Zeit der Nationalgalerie die wertvolle Sammlung Grönvold überwiesen worden ist. Was doch ebenfalls auf Justis Konto zu setzen ist. (Freilich ist es nur eine Leihgabe und es besteht die Gefahr, dass bei einem

späteren Verkauf der Sammlung die Hamburger Kunsthalle ihr Vorkaufsrecht geltend macht. Doch ist zu hoffen, dass sich die beiden Sammlungen einigen, was um so leichter möglich ist, als der Besitz der Hamburger Galerie an Werken Wasmanns — die in der Sammlung Grönvold dominieren — gross ist und als diese Bilder neben denen der beiden Rohden, E. Janssens usw. in der Nationalgalerie eine seit langem klaffende Lücke füllen.)

Die Ausstellung lässt erkennen, dass Justi vor allem die Kunst der ersten zwei Drittel des neunzehnten Jahrhunderts auszubauen gedenkt. Das ist klug, weil er sich dort auf einem doch relativ neutralen Gebiet befindet. Natürlich ist nicht einen Augenblick auf die Forderung einer Erwerbung von erprobter moderner Kunst zu verzichten. Liebermann und sein Kreis sind gegenüber dem Leiblkreis lächerlich schlecht vertreten. Die Galerie kann nicht dauernd den Bildern Corinths und Slevogts verschlossen bleiben, nicht den beste Menzeltradition repräsentierenden Zeichnungen Slevogts, nicht den Entwürfen Hodlers oder Werken anderer, noch jüngerer, aber bestimmend schon auftretender Künstler. Aber es ist richtig von Justi, dass er dieses den Kommissionen noch als ein Äusserstes Erscheinende, nicht im ersten Anlauf schon durchzusetzen sucht. Selbst das gern Attacken reitende Temperament Hugo von Tschudis hat in diesem Punkte Erfolge nicht erzielen können. Das zurzeit Unmögliche versuchen und das gute Mögliche dadurch gefährden, wäre theoretischer Liberalismus. Erwägt man, wie schwierig es ist, selbst Bilder wie die von Feuerbach, Böcklin und Trübner durch eine Kommission zu bringen, der die unwahrscheinlichsten akademischen Würdenträger angehören und die im allgemeinen um dreissig Jahre hinter der Zeit zurück ist, bedenkt man, dass manches wichtige Bild als Geschenk in die Sammlung geschmuggelt werden muss und dass es jedesmal gilt, einen Schenker zu finden oder willig zu machen, dass ein Ministerium Einfluss hat, das seiner physiologischen Natur nach doch immer mehr für das Halbe als für das Ganze ist und dass endlich noch der Kaiser zu überzeugen ist, dem von jedem Bild, von jeder Zeichnung sogar eine Photographie zur Genehmigung vorgelegt werden muss und mit dem nicht einmal eine Diskussion möglich ist, so sind diese Neuerwerbungen ein Respekt heischender Beweis, dass Direktor Justi Talent für die schöpferische Geduldsarbeit seiner Stellung hat und dass er Schwierigkeiten zu überwinden versteht.



JOH. W. SCHIRMER, GEBIRGSLANDSCHAFT, STUDIE

Die neuen Werke füllen im allgemeinen gut Lücken der Sammlung aus. Im besonderen aber nimmt man eine gewisse Vorliebe für nazarenisch-

klassizistische Kunst wahr. Augenblicklich ist diese Vorliebe Justis der Sammlung nützlich, da gerade auf diesem Gebiete manches noch zu thun bleibt; später wird dieses halb künstlerische, halb aber auch nur historische Interesse jedoch andern Tendenzen weichen müssen. —

Von Schinkel besass die Nationalgalerie bisher nur ein Bild. Diese Lücke ist nun fast zu reichlich ausgefüllt worden. Von den sechs zusammengehörigen Wandbildern kann man sich eine gute Wirkung versprechen, wenn sie in einem kleineren Raum intim erst zusammengerückt sind, so wie sie ursprünglich gedacht waren; doch werden sie als Malerei niemals sehr überzeugend wirken. Ihr Reiz ist ein halb illustrativer, halb dekorativer Tapetenreiz. Sie sind wie aus dem Topf gemalt und erinnern von fern an Öldruck. Eine von einem gräzisierenden Geiste gereinigte Natur in mild heroischen Prospekten szenisch dargestellt. In den beiden einzelnen Landschaften mit den kunstgewerblich altdeutsch belebten Vordergründen geht es etwas malerischer zu. Ein Element von Kaspar Friedrich kommt hinzu. Es zeigt sich, wie der architektonisch ruhige Klassizist mit der romantischen Empfindsamkeit der Zeit zusammenhing.

Von Kaspar Friedrich selbst ist eine geistreiche Gebirgslandschaft erworben worden. Sie ist viel stiller und grauer als Schinkels Bilder, und doch wirkt sie in sich farbiger. Ein edler, zarter Geist ist in dem einfachen Bild, dessen Motiv weissgraue Wolken vor Berggipfeln, über einem mit Steinblöcken übersäeten grünen Höhenrücken dahinziehend sind. Mit den Deckfarben und Lasuren ist wie mit Aquarelltönen gemalt; es ist das Bildchen mit einer gewissen Grösse der Empfindung zusammengestrichelt. Die Arbeit ist voller gefühlter Nuancen, die klar ausgedrückt sind, weil Friedrich eine reine Palette liebte, sauberes Werkzeug, einen wohl vorbereiteten Malgrund und eine liebevoll der Anschauung nachtastende Technik.



KARL FRIEDRICH SCHINKEL, LANDSCHAFT

Zu diesem Bild gehört, als eine verwandte Äusserung des Kunstgefühls, eine Naturstudie Schirmers. Man denkt eher an Wasmann als an den sonst doch so tendenzvoll komponierenden Schirmer. Aber so war es stets zu jener Zeit: vor der Natur waren die Talente — und Talente waren sie alle — gute Maler, im Atelier wurden sie „Künstler“ — in Gänsefüsschen.

Zwei Nazarenerlandschaften des wenig bekannten Heinrich Reinhold aus der Sammlung Grönvold sind eine willkommene Bereicherung. Es sind Arbeiten eines jung Gestorbenen, dem die Pariser Malerei nicht fremd war, als er 1819 nach Rom in die Nähe Kochs geriet. Es ist in ihnen ein mehr

feiner als starker, aber ein echter Sinn für Gesamtstimmung, trotzdem der nazarenische Stil eigentlich in keiner Weise verleugnet ist. Das heroisch Idyllische ist in einer zarten Weise vermenschlicht. Das Terrain wird nicht mehr geognostisch erklärt, wie bei Koch, sondern es ist plastisch malerisch empfunden. Und die Farbe hat in Licht und Schatten eine feintonige Weichheit, die zu den Landschaften Martin Rohdens und Wasmanns hinüberleitet. Die italienische Bergnatur ist „enveloppé". Ein Rest von Öldruckwirkungen ist auch hier noch. Und die konventionelle nazarenische Staffage fehlt auch nicht.



JOH. CHR. DAHL, WOLKENSTUDIE

Joh. Chr. Dahl fehlte bisher ganz in der Nationalgalerie; denn das eine vorhandene Bild ist so uncharakteristisch, dass es nicht zählt. Justi hat nun gleich neun kleine Landschaften zusammengebracht. Vier davon als Leihgabe des vortrefflichen, in seiner Liebe für die nordisch-deutsche Kunst unermüdlichen Andreas Aubert, und fünf als Geschenke eines Kunstfreundes, der, wie man hört, Justi selbst ist. Nur so konnten die wichtigen Studien der Galerie gerettet werden. Nie war ein Ausländer unentbehrlicher in einer Sammlung als der Norweger Dahl unter den deutschen Landschaftern am Anfang des Jahrhunderts, unter seinen intellektuellen Schülern K. Friedrich, Blechen und Menzel. In welcher Weise dieser norwegische Constable der Vater vieler Entwickelungen geworden ist, das soll unsern Lesern demnächst im besonderen einmal gezeigt werden. Diese kleinen kühn ausgeschnittenen Studien sind leicht und sicher hingeschrieben. Sie geben nicht eine Romantik jenseits der Natur, sondern die Romantik vor der Natur, die Romantik des Augenblicks. Es ist in ihnen darum ein ganz anderer Rhythmus als in der Nazarenermalerei. Doch ist die Ölfarbe nicht ganz über wunden.

Unter den neuerworbenen Zeichnungen dieser Epoche finden sich zärtlich raffinierte, präraffaeli-



HEINRICH REINHOLD, LANDSCHAFT

tische Feinheiten von Overbeck, ein reizendes Aquarellfragment des innigen Olivier, das ganz nach Kaspar Friedrich hinüberweist, eine vorzügliche, Poussinartige Federzeichnung von Genelli unter anderen, konventionelleren Entwürfen, und kleine Bleistiftkostbarkeiten von K. Friedrich selbst. Einige farbige Entwürfe von Schwind zum „Leben der heiligen Elisabeth" geben in ihrer Miniaturwirkung mehr als die ganze Mauerflächen bedeckenden Riesenillustrationen der Wartburg; und von ginalität im englischen Klassizismus etwas verzerrt abspiegelt. Seltsam gebrochene Laute vernimmt man aus diesen Handschriften; Naivität und Raffinement ist darin, eine Gesellschaftskunst voller flackernder Begierden. Im ganzen sind etwas viel Zeichnungen aus der Zeit um 1800 erworben worden; die Gelegenheit lockte dazu, als Freiherr von Lanna seine Sammlungen von Handzeichnungen versteigern liess und als Justi sich von seiner Kommission plein pouvoir geben liess.



KASPAR FRIEDRICH, GEBIRGSLANDSCHAFT

Jos. A. Koch sieht man neben unausstehlich süsslich trockenen Ausdruckslosigkeiten eine an Carstens und Michelangelo zu innerer Grösse erzogene Federzeichnung zu Dante. Merkwürdig sind endlich eine Reihe von Zeichnungen des Reynolds-, Mengs- und Winckelmannschülers Joh. Heinrich Füssli, der um 1800 Direktor der Kunstakademie in London wurde. Es tritt der Schweizer in diesen Blättern als eine barocke Gestalt unter den Klassizisten prägnant hervor. Man meint etwas Beardsleyhaftes wahrzunehmen. Dieses entsteht wohl, weil sich eine unterdrückte Böcklin- oder Hodlerartige Ori-

Die fünf neuen Bilder Böcklins werden die Wirkung dieses Meisters entschieden vertiefen. Sie werden es aber noch mehr thun, wenn zugleich drei oder vier der bisher in der Nationalgalerie aufgestellten Werke an die Provinz abgegeben werden. Es sind ja einige sehr problematische darunter. Das gewichtigste unter den neuerworbenen Werken ist das „Meeresidyll". Böcklin hat es seiner Zeit auf Bestellung Direktor Jordans für die Nationalgalerie mit grosser Anstrengung gemalt. Aber die Kommission fand es unanständig. Darum malte Böcklin später die „Gefilde der Seligen". Das wurde dann



ARNOLD BÖCKLIN, DIE HOCHZEITSREISE
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, A. G.

Die „Hochzeitsreise“ gehört zu den reizenden Idyllen der früheren Zeit. Es ist bei aller Härte eine malerische Haltung in dem Bild, die an Fontainebleau von fern denken lässt. Dazu ein Nachklang von Poussin. Die Gestalten in den Büschen sind voll lyrischen Wohlklangs, und in der Ferne im Durchblick singt eine innige Landschaftsempfindung. Marées Hesperidenideal ist naturburschenhaft heiter gestaltet.

Die beste Malerei bietet das Bildnis Frau Böcklins. Es ist die Linie Wasmann etwa, aber nicht altdeutsch, sondern italienisch raffaelitisch. Bezeichnend ist, dass Böcklin niemals sachlicher und malerisch liebevoller war, als wenn seine Frau ihm Modell sass. Der geliebten Frau gegenüber vergass er zeitweise die fernhinschweifenden Ideen. Das Bild der Nationalgalerie ist eines der besten Bildnisse von Frau Böcklin, die es giebt. Es ist ein ganz eigener, edler Charm darin, wie über das dunkle Haar ein rotes Netz gebreitet ist und wie die heiter prächtigen Farbenkontraste von der ernsten Charakteristik des schönen Kopfes und von der bei aller strengen Zeichnung sinnlich reifen Fleischmalerei des Gesichts getragen werden. Es geht von diesem Bild die schlagende Wirkung aus, die immer ein Merkzeichen guter Malerei ist.

akzeptiert und in den Keller gestellt. Das „Meeresidyll“ erwarb Frau Simrock für 20000 Mark. Jetzt hat die Galerie es mit Hilfe eines Kunstfreundes für das zehnfache Geld zurückgekauft. Unter der Bedingung, dass es bis zu ihrem Tode der bisherigen Besitzerin verbleibt. So arbeiten Landeskunstkommissionen. Das Bild ist eine der besten und stärksten Arbeiten von Böcklin. Es ist in den Rahmen viel schönes und kräftiges Leben gefangen; es ist Wucht, beinahe Grösse in der stolzen Gebärde des Werkes. Besonders beim ersten Anblick ist die Wirkung höchst bedeutend und stark. Beim längeren Verweilen stellt sich das für Böcklins Bilder typische Erlebnis des Abflauens der Gefühle ein. Das gewählte Motiv verträgt nicht diese genaue naturalistische Realisierung. Auch hier hat Böcklin die Vision zu einer konkreten Wirklichkeit gemacht, nicht die Wirklichkeit als Vision erscheinen lassen.

Das unvollendete Werk „die Götter Griechenlands“ ist erworben worden, um Böcklins Arbeitsweise zu zeigen. Aber Böcklin, scheint mir, ist keiner der Maler, deren Arbeitsweise in allen ihren Phasen interessiert. Es ist der Mann der fertigen Wirkungen. Was Schick in seinem Tagebuch über die Entstehung dieses Bildes angemerkt hat, erscheint denn auch ziemlich konfus. Jedenfalls wird es nicht leicht sein, die kreidige Wirkung dieses Kartons bei der Gesamtaufstellung zu paralysieren.

Die weibliche Figur mit Tamburin von Anselm Feuerbach zeigt eine Seite dieses Künstlers, die in der Nationalgalerie noch nicht studiert werden konnte. Nach wie vor bleibt der Galerie freilich daneben eins der schönen Nannabildnisse zu wünschen. Diese „Mirjam“ ist zu sehr doch forciertes Produkt der Ateliermalerei; die Monumentalität ist

kühl modellern, die Farbe ist ein Couturehafter Palettenkolorismus. Vom Wesen Feuerbachs sieht man hier nur das systematisch Statuarische seiner Art. Recht wertvoll als Dokumente sind die frühe Selbstbildniszeichnung und das kleine Selbstporträt, Arbeiten des Sechzehnjährigen, in denen er sich mit reizender Naivität romantisch raffaelitisch drapiert hat.

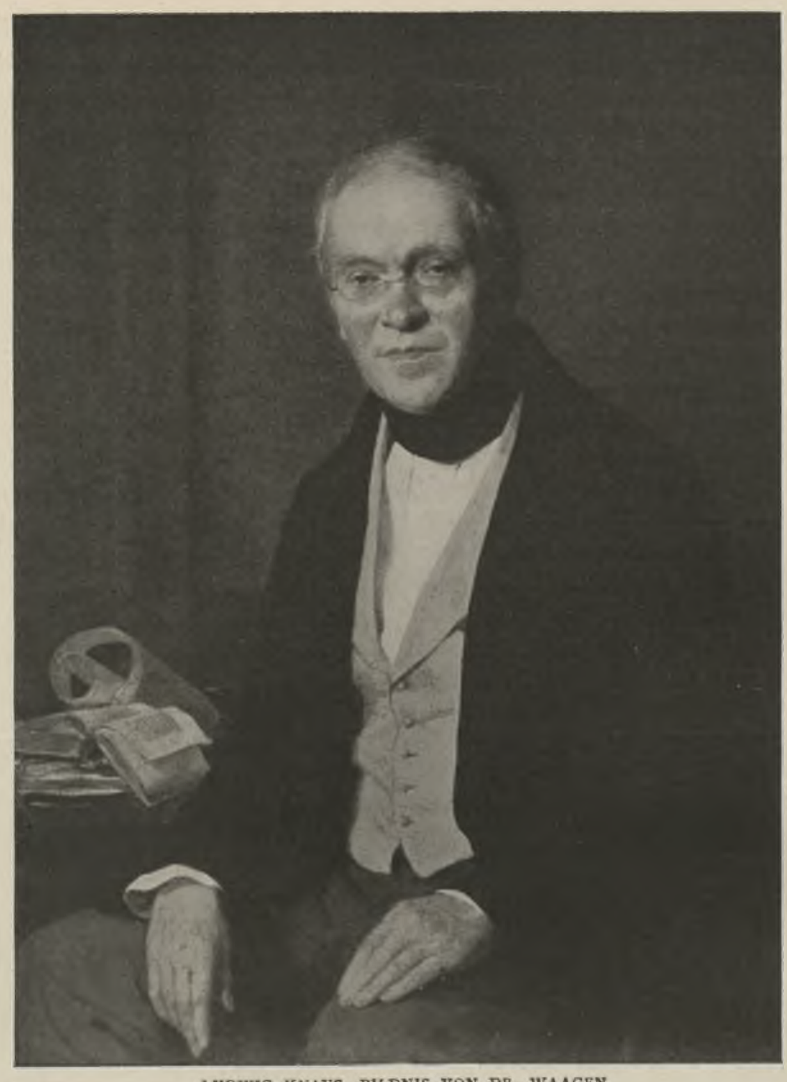
Ein „Fackelzug" Menzels aus dem Jahre 1858, im Ton dem fast gleichzeitigen „Théâtre gymnase" verwandt, und schön vor allem in dem rauchigen Ton der Atmosphäre, wird sich den Frühwerken des Berliner Meisters ausgezeichnet einfügen. — Eine sehr dunkle und tonig dekorative Landschaft Karl Hagemeisters bringt endlich ein Werk dieses ausgezeichneten Malers der Mark in die Galerie. Das Bild wird viel Licht brauchen, wenn es richtig wirken soll. Ein Blumenstilleben Ferdinand Waldmüllers, ein Frühwerk ist mit der eisernen Sorgsamkeit der alten Holländer gemalt. Etwas starr und metallen; man sieht den Miniaturisten und Detaillisten in seiner ausserordentlichen Studiengewissenhaftigkeit und mit all seinem Talent. Ein Chardinartiges Stilleben von Charles Hoguet endlich wird auch diesem französisch geschulten Berliner gerecht.

Unter den neuerworbenen Bildnissen steht an erster Stelle das Hofmeisterporträt Wilhelm Trübners. Es ist ein Stück klassisch reifer Malerei, wie sie im neunzehnten Jahrhundert Courbet und Manet etwa geschaffen haben. Als wäre ein alter Meister lebendig und modern geworden. Das Bild hat eine innere Ruhe, wie sie sonst nur die Abgeklärtheit des Alters verleiht; doch ist zugleich das ganze Leben der Jugend darin. Die sinnliche Kraft und Fülle bei höchster Besonnenheit sind unbeschreiblich. Bei aller weichen Tonigkeit ist der Kopf wie gemeisselt. Die Klarheit und Reinheit der Farbe wirkt reinigend auf die Phantasie des Betrachters, möchte man sagen. Ohne alle toten Punkte. Die Sicherheit der Konstruktion, der Modellierung, der Technik, kurz des ganzen male-



ADOLF MENZEL, FACKELZUG

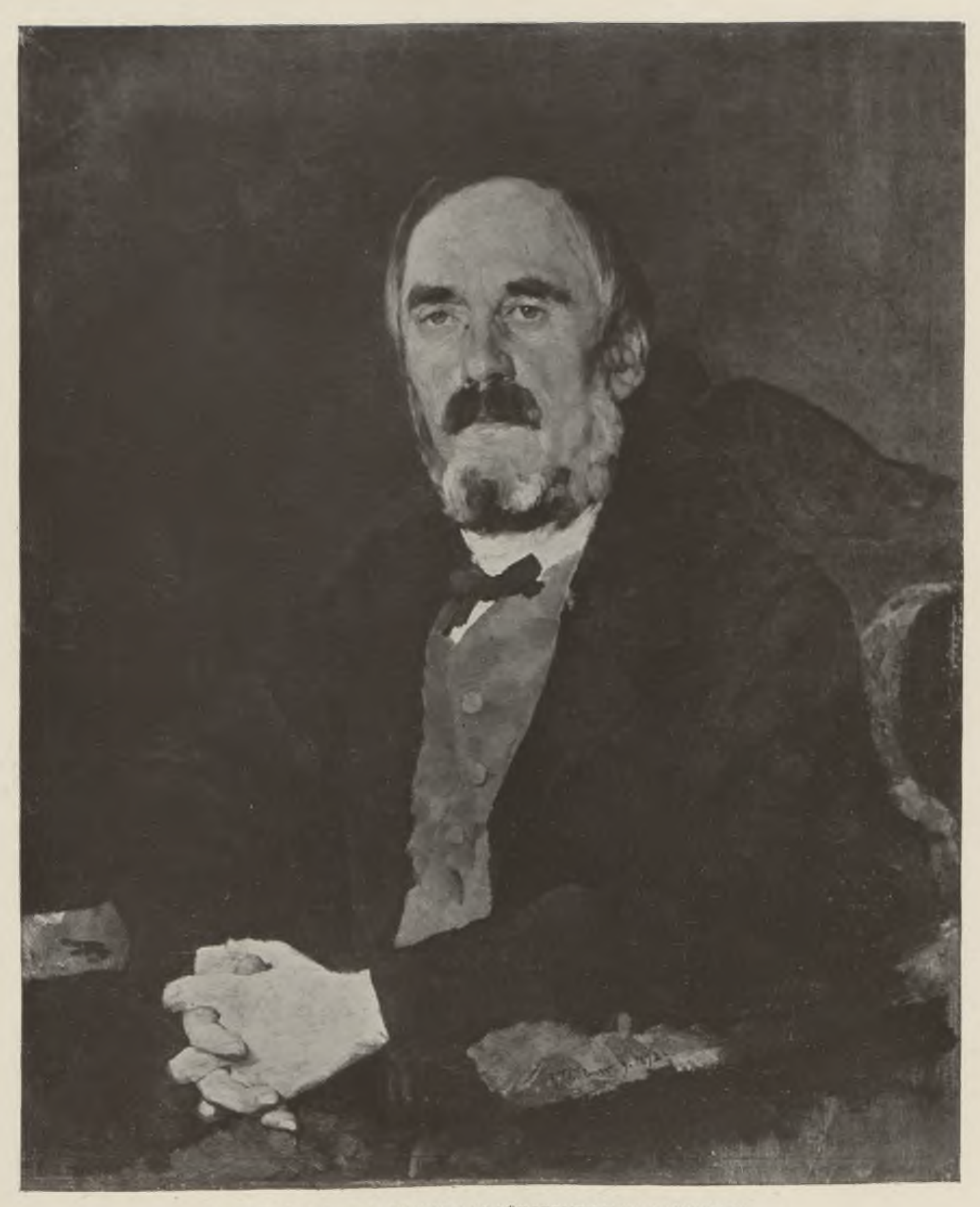
MIT GENEHMIGUNG VON F. A. BRUCKMANN A. G., MÜNCHEN



LUDWIG KNAUS, BILDNIS VON DR. WAAGEN

rischen Ausdrucks: das ist für einen Einundzwanzigjährigen fast unwahrscheinlich. Man beachte, wie der Bart mit breiter Selbstverständlichkeit überzeugend gemalt ist, wie sich das lange Oval des Haupthaares aus dem Hintergrunde löst, und wie die Modellierung flüssig von Form zu Form gleitet! Nicht vorteilhaft ist der Rahmen; er drückt das Bild zusammen anstatt es scheinbar zu weiten.

Wie alle Mutterbildnisse ist auch das von Ferd. von Raysky vorzüglich gelungen. Ein stolzes kleines Meisterwerk. Es muss früher gemalt sein als das glänzende Porträt des Grafen Einsiedel in der Nationalgalerie, denn es weist mit manchem Zug noch zu Waldmüllers Bildnissen hinüber. Nur ist mehr Kraft und Temperament in diesem Werk als in ähnlichen Porträts des Wieners. Das Gesicht ist noch etwas zeichnerisch hart gegeben, doch ist die Charakteristik des vornehm ausgeprägten alten Kopfes vorzüglich; und von delikatestem malerischen Gefühl ist es, wie der Kopf von der weissen Spitzenhaube umrahmt wird. Die Art der Farbenorganisation, wie die Spitzenhaube und wie das steil in dem ovalen Format nach unten fliessende Lila des Kleides in Licht und Schatten gemalt sind, verrät die Faust eines geborenen Malers. Der Familienporträtist wird zu einem Künstler, der viel mehr giebt, als der Porträtierte bei noch so hohen Ansprüchen erwarten darf. Er weitet unmerklich die Grenzen seiner Zeitkunst. Die Art, wie die alte Dame in befehlender Haltung im Raum steht, hat etwas Unvergessliches. Das Porträt scheint organisch mit dem Oval zu verwachsen; es wird zu einer Melodie, die den Raum beherrscht. — Die Skizze eines Kavallerieangriffs, ganz con brio-Be-



WILHELM TRÜBNER, BILDNIS DES BÜRGERMEISTERS HOFMEISTER



ARNOLD BÖCKLIN, BILDNIS SEINER FRAU
MIT GENEHMIGUNG DER PHOT. UNION, MÜNCHEN

wegung, ist mit ihrem Rubensartigen Esprit und in ihrer raffinierten Skizzentechnik höchst interessant.

Den Ruf von Ludwig Knaus wird in Zukunft sein schon 1855 gemaltes Bildnis Dr. Waagens retten. Was dem Sechsundzwanzigjährigen in dieser Arbeit gelungen ist, das übertrifft weitaus seine Helmholtz- und Mommsenbildnisse. Die Sachlichkeit und Genauigkeit sind hier nicht kleinlich novellistisch, das dem Grade nach Untergeordnete ist voller Kultur.

Eine Reihe von Bildnissen, die für die künftige Porträtgalerie bestimmt sind, haben mit der Malerei nur mittelbar zu thun. Es interessieren mehr die Dargestellten: Friedrich Hebbel und seine Frau, der Schauspieler Haase in einer Paraderolle, Kaspar Friedrich, Marie Taglioni als Sylphide und Johann Heinrich Voss. Nur Franz Krügers Porträts der Familie Taglioni und Graffs schönes Bildnis des Schauspielers Eckhof sind rühmliche Ausnahmen.

Es giebt nun unter dem neu Erworbenen natürlich auch manches Gleichgültige und sogar Schädliche. Kommissionsware! Aber wozu davon sprechen. Man muss sich in der Kunst an das Erfreuliche halten. Hier um so mehr, als der Wille zum Echten und Rechten überall durchschimmert und einen gesunden Ausbau der Nationalgalerie auch unter Justis Leitung verheisst.



CHARLES HOGUET, STILLEBEN



GRECO, DIE VERTREIBUNG DER HÄNDLER
FRÜHER SAMMLUNG BERNETE, JETZT AMERIKA

DAS BAROCK GRECOS

VON

JULIUS MEIER-GRAEFE

Greco ist zu einer Probe auf den Wert unserer Kunstwissenschaft geworden. Es fehlt ihm die Patina überlieferter Schätzung. Sein Ruhm ist neuer als das Prestige eines Manet. Bis vor wenigen Jahrzehnten war kaum der Name bekannt. Er rangierte unter den zweifelhaften Überbleibseln einer verstaubten Vergangenheit, einer der vielen, die nichts bedeuten. Daher fand die moderne Kunstwissenschaft, die es in unserer Zeit zu dem weitverzweigten Apparat eines Staatswesens gebracht hat, eine Aufgabe. Sie hätte sie finden können. Justi griff den Namen auf, um ihn mit einer Bewegung des Mitleids in das Fach der Verunglückten zu legen. Damit schien Grecos Schicksal besiegelt. Der Biograph des Velasquez hatte Ansehen genug, um seiner Geste Nachdruck zu verleihen. Wer sich mit spanischer Kunst beschäftigte und wirklich bis zu dem Mann mit dem griechischen Namen kam — und das waren wenige — auch in der Kunsthistorie giebt es Industriebezirke, und Spanien hat nie dazu gehört —, machte Justis Urteil zu dem seinen. In Spanien selbst war es, abgesehen von einem winzigen Kreise, kaum anders. Cossio erzählt drollige Geschichten über die Vertrautheit seiner Landsleute mit ihrem grössten Meister.

Cossio unternahm mit Feuereifer die Rehabili-



GRECO, PIETA
FRÜHER BEI TROTTY UND CO., PARIS

tierung. Er entdeckte die Entwickelung des Verunglückten, reinigte das von Irrtum getrübte Bild und stellte Greco unter die Grossen der Kunst des alten und neuen Europas. Mit seinem Buch, dem Resultat jahrelanger, mit grösster Hingabe gepflegter Studien, gab er der Grecoforschung die solide Grundlage. Leider machte die Sprache, in der es geschrieben ist, das ungelenke altmodische Gelehrtenspanisch, das Buch fast unzugänglich. Sein Inhalt ist so wenig bekannt, dass skrupellose Gelehrte in England und in Frankreich alles Wesentliche daraus entnehmen konnten, ohne die Quelle ihres Wissens zu verraten und ohne dafür auf die Diebesfinger geklopft zu werden. Die Abschreiber haben manches Resultat Cossios missverstanden und entstellt. Aber auch der des Spanischen kundige Leser des Buches erhält kein lückenloses Bild. Das Material, das Cossio mit bewundernswertem Fleiss zusammengebracht und mit grosser Einsicht verwendbar gemacht hat, ist sehr viel für den aufgeklärten Kunstfreund, dem vor allem an dem Werk gelegen ist; denn es umfasst einen nahezu vollständigen Katalog mit annähernd gesicherten Daten. Es ist wenig für den Betrachter, der zur Schätzung der Leistung eines Künstlers der Vertrautheit mit seinen Lebensumständen bedarf. Das Buch entfernt sich so weit wie möglich von der Art der Biographien, für die Justis Velasquez ein glänzendes Vorbild geworden ist. Und dieser Umstand wurde nicht nur von der Verschiedenheit zwischen den Anschauungen der beiden Autoren, sondern auch von der Not bestimmt. An biographischen Einzelheiten hat Cossio so gut wie nichts entdeckt. Und obwohl seit dem Erscheinen des Buches viele eifrige Sucher in Spanien bei der Arbeit sind,* gilt auch heute noch das Bekenntnis, mit dem Cossio beginnt, dass von dem Leben des Toledaner Meisters so gut wie nichts bekannt ist. Es wird vermutlich dabei bleiben. Der Mann, der in Toledo begraben ist, dessen Grabstein verschwand und dessen Geburtsjahr nicht entdeckt werden konnte, scheint es geradezu darauf angelegt zu haben, nichts Persönliches von sich auf die Nachwelt kommen zu lassen. Man kann nach seinen Bildern annehmen, dass er sich allerlei Gedanken über Erde und Himmel machte. Er kannte die Welt. Er war ein Weiser. Und ich glaube, er liebte zu spotten. Man könnte ihm zutrauen, die Situation, die einige Jahrhunderte nach seinem Tode eintreten würde, vorausgesehen zu haben. Vielleicht fügte diese Aussicht seinen nicht gewöhnlichen Freuden einen Reiz von der Art derer, die ihm besonders teuer waren, hinzu.



GRECO, EIN BISCHOF ODER HEILIGER (S. BENITO)
MADRID, PRADO

Die Situation ist eigenartig. Mitten in der Diskussion über den Impressionismus und seine Folgen, über Cézanne und Renoir, über Marées und van Gogh erscheint plötzlich aus der Versenkung ein Schüler Tizians und mischt sich in die Debatte. Er stellt sich der Kritik wie ein Neuling, der zum erstenmal vor das Publikum tritt, und wird als solcher behandelt. Denn dieser Debutant, den gewisse Eigenschaften ohne weiteres als Zeitgenosse der grössten Blüte aller Malerei erkennen lassen, zeigt gleichzeitig andere Züge, die bis

* Am erfolgreichsten Borja de San Román, der mehrere wichtige Dokumente zur Geschichte Grecos, vor allem sein Testament mit der Liste seiner in seinem Besitz gebliebenen Bilder entdeckt hat. Veröffentlicht in „El Greco en Toledo" von San Román (V. Suárez, Madrid, 1910).



GRECO, BEGRÄBNIS DES GRAFEN D'ORGAZ

TOLEDO, SANTO TOMÉ



GRECO, BILDNIS EINER UNBEKANNTEN
FRÜHER SAMML. MARQUIS DE VEGA, TOLEDO

dahin nur der zeitgenössischen Kunst eigentümlich schienen, Züge höchst merkwürdiger Art, die bestätigen, was dieser und jener Freund moderner Malerei schon vermutet hatte: dass alles Wertvolle von heute irgendwie mit früher entstandenen Werten zusammenhängen müsse; Züge von sehr eindringlicher Überzeugungskraft, die eigentlich, sollte man meinen, zu einer Milderung der vielen Gegensätze zwischen herrschenden Meinungen beitragen müssten und in Wirklichkeit das Gegenteil erreichen. Dem Debutanten aus der Zeit Tizians widerfährt, was allen Leuten seiner Art widerfährt, ob sie vor drei Jahrzehnten oder drei Jahrhunderten das Licht der Welt erblickt haben. Es ist die Frage, ob der stille Mann von Toledo auch dieses Kuriosum voraussah. Die einen bringen Unsummen für seine Bilder auf, die anderen verspotten sie, so derb wie sie einen Cézanne oder van Gogh verspotten, vermutlich derber als einst die Zeitgenossen Philipps II. über den in Ungunst geratenen Maler höhnten. Und die Spötter haben wie gewöhnlich, da die reichen Käufer nicht viel sagen, die Übermacht. Alles, was anderen, unverhältnismässig kleineren Geistern nutzt, die Zugehörigkeit zu einer glänzenden Epoche, was allein vielen unter ihnen, die kaum den bescheidensten Anteil beigetragen haben, eine Berühmtheit giebt, an die später Kommende auch mit den grössten Thaten nicht heranreichen: alles das verschwindet vor der eindringlichen Sprache jener verdächtigen Züge. Sie sind auch heute noch zu neu, zu kühn. Und während diese Züge jeden Denkenden auf die Vernunft grosser Entwickelungen hinweisen und im Reiche des Geistes neue Gemeinschaften stiften müssten, werden sie gerade von denen, deren Beruf sein sollte, solche Bürgschaften der Menschheit aufzudecken, nur wieder zur Verkleinerung des Grossen, zur Verdunkelung der Klarheit missbraucht. Freilich tragen die Kurzsichtigen nicht allein die Verantwortung für den Irrtum, die ihnen ihr Beruf aufbürdet. Ihre verkehrte Anschauung ist eine der vielen Folgen unserer zerrissenen Zeit. Was sie fehlen lässt, ist derselbe Mangel an gesicherten Gefühlswerten, der auf dem Gebiete der Kunst — und nicht nur hier — alle Eroberungen trübt. Unsere voraussetzungslose Kultur erlaubt immer nur isolierte Fortschritte. Wir besitzen kein Weltbild mehr, das sie zusammenzuziehen vermöchte. Nur Zahlen und verbriefte materielle Dinge sind uns gewiss. Darüber hinaus einigen wir uns über nichts, ob es sich um Bilder und Statuen oder um andere menschliche Thaten handelt. Weil jeder von seinem besonderen Standpunkte ausgeht, den er, stolz auf die Eigenart seines Nichts, für unverletzliches Eigentum erklärt. Bei jedem tieferen Eingehen auf die Kunst, überall da, wo an die Stelle der Zahlen und Daten schöpferische Wertungen treten müssten, stossen wir auf dieselbe Unsicherheit, und es wiederholt sich täglich, bei jedem Gedankenaustausch, der über materielle Dinge hinausgeht, bei jedem Zwiegespräch mit dem vertrautesten Freunde, was uns mit Greco begegnet. Weil wir trotz aller Verkehrsmittel wie einsame Wilde hausen, aller Möglichkeiten bar, die einen Greco hervorbrachten, weil wir mit unseren tausend überflüssigen Schätzen

nie die Macht ersetzen können, die jeder grosse Mensch vergangener Epochen aus der stillen Übereinkunft mit seiner Mitwelt gewann. Was war diese Übereinkunft, deren kläglicher Rest sich heute zum Konventionalismus, dem Feind alles dessen, was einst die Übereinkunft stützte, verflüchtigt hat, für Tizian! Wie stützte sie einen Tintoretto, einen Rubens! Was gab sie noch einem Goethe! Und was gaben diese Grossen ihr! Dem Büchermenschen, der nichts erlebt und alles betrachtet, ist sie nur eine Form, ein Stil, der sich so und so von anderen unterscheidet, den man feststellen, mit Zahlen und Zirkel begrenzen kann. Er ahnt nichts von den unbegrenzten Kräften dieser Übereinkunft, noch von ihren längst versiegten Quellen, nichts von jener Gemeinsamkeit ungeformter Begriffe, die gleichsam alles voraussah, was ihr der Genius entnehmen konnte und selbst einen Michelangelo nicht allein liess. Dem Interesse des Laien, der sich für alles interessiert, fehlt die Kraft der Hingabe. Wo sollte



GRECO, S. JERONIMO
SAMMLUNG MARQUIS DE CASTRO SERNA, MADRID

sie herkommen! Wir können Formen nur so lange verstehen, als wir ihrer bedürfen. Wir brauchen aber nur noch Masken, um unsere Begierden zu verbergen. Die brutale Vereinfachung unserer seelischen Bedürfnisse macht unsern Ausdruck hart und sparsam und reduziert das Gefäss wie sie den Inhalt schmälert. Was brauchen wir Formen, da wir einander nichts mehr zu sagen haben, da der Mechanismus unserer Organisationen alles, was wir miteinander zu thun haben könnten, selbständig besorgt. Bald bleiben nur noch hohle Schalen zurück. Wer hat nicht schon einmal in einer unserer Gesellschaften den Augenblick kommen gesehen, wo jeder der Anwesenden die letzte dünne Rücksicht fallen lassen könnte! Wer hat nicht schon selbst, übermüdet von dem geistlosen Schacher unserer Scheingespräche, dergleichen rohe Gelüste gespürt, sicher, dass jeder Anstoss genügen würde, die schwache Fessel schemenhafter Gesittung zu lösen und die lächelnden Gesichter in rohe Fratzen zu verwandeln!

Daher bleibt die Übereinkunft, der Greco folgte, unwirksam. Man bringt ihn nicht in den papierenen Stilbegriff der Neuzeit hinein und wird von der Grösse der Übereinkunft abgeschreckt, bevor man zu der Persönlichkeit gelangt. Gewisse Eigentümlichkeiten der Bilder Grecos werden festgestellt und für unmöglich erklärt. Aber man versäumt, anzugeben, wie man zu der Feststellung gelangt und auf Grund welcher Normen die Ablehnung erfolgt, ob Bouguereau und Böcklin oder Michelangelo und Rubens das rechte Mass geben, oder ob allein die Natur, wie sie Hinz und Kunz erscheint, zur Richtschnur dienen darf. Es ist die bekannte beziehungslose Kritik unserer Tage, die nichts ausser sich selbst beurteilt. Sie macht Greco womöglich von dem Umstand abhängig, ob ihr das Barock sympathisch oder unsympathisch ist. Sie erblickt in dem Barock einerseits den feststehenden Namen für eine bestimmte Epoche, andererseits einen Schmuckbegriff für Baumeister, Maler und Tischler, heute nur noch allenfalls geeignet, der Gegenwart eine ihrer vielen Masken vorzuhalten; nicht die mächtige Sprache, deren sich die grössten Geister unserer Kultur bedienten, an der sie bildeten, die sie bereicherten, aber die ebenso wenig mit ihnen entstand, wie sie mit ihnen verschwand. Wäre den Kurzsichtigen das Barock nicht das tote Etikett, sondern der lebende Organismus, der selbst heute noch einem schöpferischen Geiste fruchtbaren Anschluss zu gewähren vermag, so ständen sie anders zu Greco, mindestens hätten sie eine Brücke zu ihm. Mindestens würden sie vor dem letzten Notbehelf ohnmächtigen Erkenntnisvermögens zurückschrecken, der Legende von dem Wahnsinn Grecos, die seinem Nachleben die typische Wendung gab. Es ist kein Zufall, dass die Eroberung Grecos von dem Lande ausging, in dem sich eine künstlerische Übereinkunft erhalten hat und auch heute noch barocke Formen leben. Bevor sich Justi auf seine Art mit dem Meister auseinandersetzte, hatten französische Künstler wie Millet, Manet, Degas, Henry Rouart, Zacharias Astruc und andere ihn bei sich aufgenommen.* Sie fragten wenig nach dem Urteil der gelehrten Zunft und freuten sich seiner Bilder, ohne seinen rechten Namen zu wissen. Als Cossio sein Werk begann, war grecohaftes Empfinden längst der französischen Malerei vertraut, und sie besass in Cézanne einen Enkel. Paris wurde seine zweite Heimat. Von hier aus unternahm der Auferstandene seinen Zug durch die Welt.

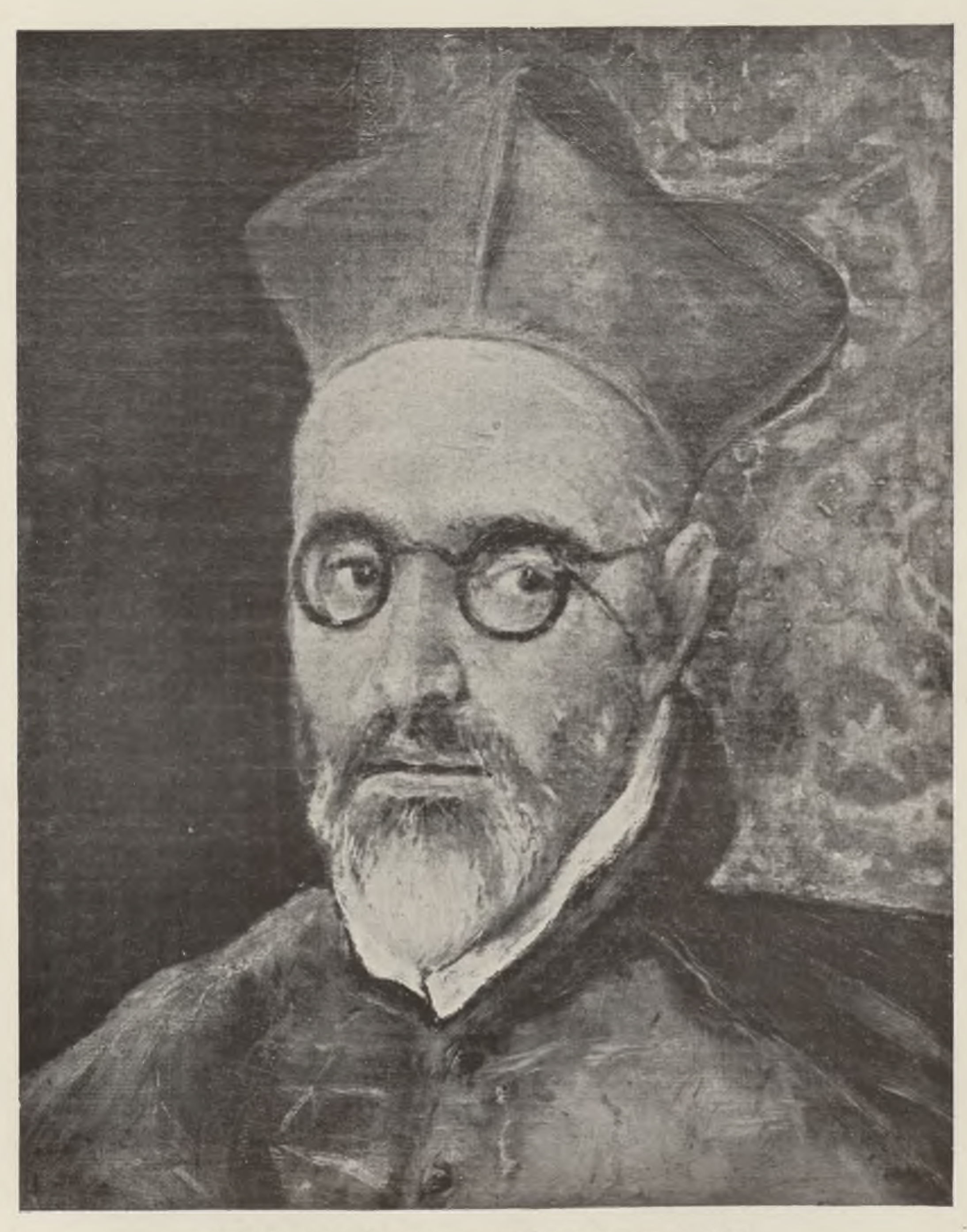
Man darf von einer flüchtigen Darstellung des Grecoschen Barocks nicht die ohne weiteres ablesbare Lösung des Grecoproblems erwarten. Liesse sich der Meister mit so begrenzten Mitteln erschöpfen, so wäre er nicht die Grösse, deren Wirkungen in das Unendliche münden. Im besten Falle können die Umrisse der Gesetzmässigkeit des Schöpferischen und infolgedessen Möglichkeiten, die erschreckende Fremdheit des Erhabenen zu überwinden, gewonnen werden. Nicht mehr; auch eine auf gleichem Wege weiter getriebene Analyse brächte nicht viel mehr. Je reicher das Bild ist, um so dürftiger erscheint das umständliche Gerüst, das wir um den Genius errichten; um so grösser wird die Gefahr, das Erhabene zu verkleinern, das wir erläutern wollen.

Auch in Greco ist das Barock nichts Feststehendes; hier noch weniger als sonst. Man könnte es vergleichsweise das Gewebe nennen, in das er seine Gestalten wirkte. Es ist Teil des Schöpferischen,

* Manet war von ihnen der überzeugteste Anhänger des Meisters und zwar seit seiner 1865 unternommenen spanischen Reise. Théodore Duret, der damals mit ihm in Toledo war, wurde von seiner Begeisterung angesteckt und erwarb später mehrere Bilder. Millet besass einen Greco, der nach seinem Tode in den Besitz von Degas überging (Cossio Katalog No. 298). Astruc brachte verschiedene Bilder Grecos nach Frankreich. Eins davon ist der Ildefonso bei Degas (Cossio Katalog No. 299). Wenn Cossios Notiz über die Herkunft des Espolio, das früher Cheramy besass (Cossio No. 294), richtig ist, hat auch Delacroix als Besitzer dieses Bildes zu der Reihe gehört. In dem Katalog der Vente Delacroix wird das Bild nicht erwähnt und ich habe auch sonst keine sichere Bestätigung dieser Angabe Cossios erhalten können. Baron Schwiter, der das Bild vor Cheramy besessen hat, war mit Delacroix befreundet und, wie Cossio richtig mitteilt, einer seiner Testamentsvollstrecker. Henry Rouart besitzt seit vielen Jahren den Apostel (Cossio No. 312).



GRECO, DER GROSSINQUISITOR NIÑO DE GUEVARA
SAMMLUNG FRAU HAVEMEYER, NEW YORK



GRECO, DER GENERALINQUISITOR NIÑO DE GUEVARA. DETAIL
SAMMLUNG FRAU HAVEMEYER, NEW YORK

denn es lässt sich nicht von den Gestalten lösen, und Teil des Übernommenen, denn sonst könnten wir es nicht so nennen. In manchen Bildern sind die Maschen des Gewebes verhältnismässig grob und lassen das Barock als überlieferten Bestandteil sehr deutlich erkennen. In anderen versteckt sich das Barock unter Formen, die uns wie eine höchst persönliche Erweiterung des Überlieferten erscheinen. Wieder in anderen scheint es nahezu zu verschwinden, die Maschen werden von kaum wahrnehmbarer Feinheit. Diese Veränderungen, die, an einzelnen Beispielen betrachtet, willkürlich erscheinen können, erhalten einleuchtenden Sinn, sobald wir sie in dem ganzen Oeuvre chronologisch verfolgen. Sie werden zu Stationen der Entwickelung, und zwar, wenn nicht der Entwickelung Grecos, so wenigstens der unseren, die zu ihm führen soll. Darin beruht die wesentliche Bedeutung des Barocks Grecos. Es ist nahezu ausgeschlossen, manche Bilder und zwar gerade die typischen, in denen er am weitesten ging, ausserhalb ihres Zusammenhangs mit seiner Entwickelung kennen zu lernen. Wer die „Apokalypse" oder den „Laokoon" oder andere Werke der Spätzeit sieht, ohne von den früheren zu wissen, steht vor Rätseln. Ist der Betrachter besonders veranlagt, so mag er auch ihnen sofort manchen Genuss entnehmen, denn sie enthalten leicht erkennbare Schönheiten, wunderbare Details des Zeichnerischen und der Farbe. Und jedes Auge ist fähig, gewisse dekorative Reize abzulesen. Aber selbst dem ideal geeigneten Betrachter muss unter solchen Umständen ein Teil des eigentlichen Werkes entgehen. Er wird die Dinge, die er unvorbereitet fassen kann, für ausschlaggebend ansehen, Nebensachen für das Wesentliche, Mittel für Zwecke nehmen und in Greco vielleicht einen Impressionisten oder einen genialen Dekorateur erkennen. Der normale Betrachter aber wird davonlaufen.



GRECO, DER KLEINE S. JOSE
TELEDO

Eins wird dem Unverständigen zugegeben werden müssen: kein Meister der alten Kunst fordert gleich gebieterisch ungeteilte Betrachtung. Die Einsicht in die Entwicklung ergänzt überall in der Kunst, wo es sich um Persönlichkeiten handelt, den



GRECO, VERKÜNDIGUNG
VILLANUEVA Y GELTRÚ: MUSEUM BALAGUER

als hier. Keiner der Alten verfolgt mit gleich rücksichtsloser Konsequenz sein Ziel. Keiner setzt mehr voraus. Man könnte Greco einem schwingenden Körper vergleichen, dessen Formen sich mit zunehmender Geschwindigkeit vollenden. Sie würden unbegreiflich bleiben, wenn man den Körper nicht in den Anfangsstadien der Bewegung gesehen hätte.

Das Barock Grecos hielt sich anfangs eng an die Überlieferung. Die noch in Italien entstandenen Werke entfernen sich so wenig von der Art andrer Meister des Cinquecento, dass man sie ohne dokumentarische Belege nur zögernd zu bestimmen vermag. Erst in Spanien kommt Greco zu seinem Stil. Aber auch in den ersten spanischen Werken überwiegt der Einfluss Italiens. Der Einfluss hat das Besondere, die zwei grossen Tendenzen der italienischen Kunst, die sich im sechzehnten Jahrhundert getrennt, fast wie zwei feindliche Brüder, behaupten, zu vereinen: das Barock Venedigs und das Barock Roms. Auf der einen Seite die geschmeidige, der Materie zugethane Malerei der Tizian, Veronese und Tintoretto, die in licht- und schattenreichen Farbenspielen auflöst, was die andere zusammenballt. Auf der anderen Seite das Pathos Michelangelos, der, Herr über alle Formen der alten Welt, nicht des schmeichelnden farbigen Reizes bedarf, um die Lebensfähigkeit seiner Schöpfungen zu erweisen, und der Malerei nichts als den Raum für seine statuenhaften Gestalten entnimmt. Beide Tendenzen wechseln sich in den Frühwerken Grecos ab. Zwei

Genuss und wird um so fruchtbarer, je bedeutender die Erscheinung ist. Nirgends ist sie notwendiger

Serien von kleinen Bildern, von denen sich die eine um die Heilung des Blinden, die andere um

die Austreibung der Händler aus dem Tempel gruppiert, dienen der Ausbildung der Lehren Venedigs. In dem reifsten Exemplar der zweiten Serie, der Austreibung, die bis vor kurzem bei Beruete war und jetzt wie so manches Meisterwerk Grecos nach Amerika gelangt ist, führt diese Tendenz zu einem Aufwand von Pracht, dem die Schule Tizians nichts zur Seite zu stellen hat. Und schon in diesem dem Umfang nach winzigen Werke wird die an Kostbarkeiten überreiche Farbe in den Dienst einer ganz individuellen Vision gestellt, die jeden Gedanken an das Dekorative venezianischer Bilder ausschliesst. Die Wahl des Formats scheint diesen Unterschied zu unterstreichen. (Übrigens hat Cossio vielleicht das Datum des Bildes ein wenig zu früh angesetzt. Es dürfte wie die grosse Londoner Variante wohl auch aus den achtziger Jahren stammen. Man kann sich nicht gut den Greco aus der Zeit vor dem „Espolio“ in dem Besitz solcher Machtmittel denken.) Das Espolio in der Kathedrale von Toledo, das erste Hauptwerk, dessen Datum, das Jahr 1574, feststeht, scheint ganz venezianisch. Die hohe Bestimmung des Werkes mag den jungen Meister angehalten haben, ganz im Rahmen seiner Schule zu bleiben. Die Absicht hat das Domkapitel von Toledo nicht gehindert, an der Originalität des Bildes ernstlich Anstoss zu nehmen, und uns entgeht auch heute noch nicht, wieviel Greco zu den unverkennbaren Einflüssen der Tizian und Tintoretto von seinem Eigenen hinzufügte. Das Bild erscheint neben späteren Werken wie eine fast harmlose Episode; neben denen der Meister Grecos wie eine Tragödie. Greco konzentrierte das Venezianische, um das Dramatische der Szene zu steigern. Bewegter als Bilder Tizians, weniger spielerisch als die Schüler Tizians dergleichen gemalt hätten, ernster und vor allen Dingen gedrängter erscheint die Handlung. Das dichtgefüllte



GRECO, MARIÄ HIMMELFAHRT
TOLEDO, S. VINCENTE

Hochformat zwingt uns, die qualvolle Enge des Märtyrerweges mitzuerleben.

Alle diese Abweichungen von der Geistesart seiner Schule würden schwerlich genügen, Greco eine Stellung ausserhalb Venedigs anzuweisen. Aber fast gleichzeitig bringen andere Werke den anderen Weg. In den Bildern von Santo Domingo el Antiguo wird das Venezianische zurückgedrängt und das Michelangeleske gewinnt die Oberhand. Wer dächte nicht bei der erhabenen Gestalt des Evangelisten Johannes oder bei der Schlucht von Leibern, der auf der Auferstehung der Heiland entsteigt, an die Sixtina! Freilich, nicht an die Sixtina allein. Der Gedanke an Michelangelo befriedigt nicht alle Fragen nach der Herkunft dieser irdischen Machtgelüsten so fernen Welt; befriedigt sie noch viel weniger als vorher der Hinweis auf Venedig die Frage nach der Art des Espolio beantwortete. Eine fremde Macht, die sich Michelangelo widersetzt, behauptet sich neben der Erinnerung an seine Formen: eine im Dunkel glühende Askese, die der Rundung ausweicht und dem barocken Schwunge zähe Unbeholfenheit in den Weg stellt. Man glaubt die Seele eines Gotikers zu entdecken, die an der kraftstrahlenden Welt Michelangelos ihr überirdisches Verlangen entzündet und immer wieder von ihr abgestossen wird.

In der Legende des Mauricius im Escorial stehen Rom und Venedig einander gegenüber. Vorn in der Gruppe von Giganten das vollendet Statuarische einer in Farben erstandenen Plastik, die noch über Michelangelo hinaus auf die Quellen des Barocks in der Urheimat des Griechen deutet. Daneben in dem langen Zug kleiner Gestalten die Prozession des Malerischen, in der wir unsere eigenen Fahnen zu sehen glauben, der Einzug Venedigs in den Impressionismus. Ein kaum fassbares Werk! Nicht weil sich das Gespräch der vier Helden unserer Deutung entzieht — wer wäre so arm, ihrer zu bedürfen! — rätselhaft vielmehr, weil die beiden hier zusammengefügten Welten das Riesenbild nicht auseinandersprengen, weil das Monströse des Genius aller Wahrscheinlichkeit zum Trotz zu dem einzigen Ausdruck milder Würde führt.

Und als Folge dieses alle Wagnisse des Barocks überbietenden Werkes, in dem sich der Stürmer nicht genug Hindernisse auftürmen konnte, um seine Kraft zu erproben, malt er sein ruhigstes und strengstes Bild, das Begräbnis des Grafen von Orgaz. Es erscheint noch ruhiger und strenger, als es in Wirklichkeit ist, wenn der Betrachter, wie dies oft bei allzunahem Herantreten an die Leinwand geschieht, die Reihe von Köpfen, in denen er mit Recht Bildnisse vermutet und das, was unterhalb der Reihe vorgeht, also die irdische Hälfte des Motivs, für die Hauptsache nimmt und in dem überirdischen Teil der oberen Hälfte nur Beiwerk erblickt. Solche Betrachtung aber, die willkürliche Begriffe in das Bild trägt, dringt nicht tief genug. Sie teilt ungebührlich ein wohlgegliedertes Ganze und bringt sich um das Beste. Denn gerade der organische Bau, der allein die Ruhe der vielbewegten Massen sichert, ist der grösste Vorzug des Werkes. So reich die Einzelheiten des unteren Teiles sind, der starke Ernst der Köpfe, das äusserst Repräsentative und gleichzeitig äusserst Menschliche der Handlung, die unbeschreibliche Pracht der Kostüme und der noch imposantere Anstand derer, die sie tragen; so ergreifend die stillen Beziehungen des Bildhaften zu der Wirklichkeit den Geist bewegen; so zart und ritterlich zugleich die ganze Legende erscheint: ohne den oberen Teil wäre der Gedanke halb und das Bild Stückwerk. Der Erde würde der Himmel fehlen. Die Reihe von Köpfen, der mächtige Chor des Schauspiels, wird in dem Spiel geschwungener Formen zu der unentbehrlichen Horizontale. Die Vertikale wird sichtbar nur von den freistehenden Gestalten links und rechts gebildet, aber diese ergänzen gleichsam die verdeckten Körper der ganzen Reihe. Die Reihe trennt und verbindet. Der unteren wie Wogen aufsteigenden und sich senkenden Kurven dient sie als Dach, dessen leichte Wellungen die starke Bewegung in der Tiefe schirmen. Und gleichzeitig wird sie mit allem, was sie nach unten abschliesst, zu dem gewaltigen Fundament für den Baldachin der himmlischen Heerscharen. Hier wiederholt sie sich in einer versteckteren und weniger vollständigen Horizontalen von Köpfen. Auch diese Reihe wird von einem Mittelmotiv unterbrochen, das in freieren und grösseren Rhythmen das Linienspiel der unteren Gruppen widerspiegelt und schliesslich die Spitze, den segnenden Heiland trägt.

Greco hatte vorher, mit der stolzen Hauptgruppe des Mauricius, die Plastik in Farben gebildet. Von dem Begräbnis könnte man sagen, es verkörpere die Architektur; darunter jenen vollkommenen Organismus der Alten verstanden, der alle Künste des Raumes und der Fläche umschloss, für die Malerei und Plastik nur Teile waren. Er baute das Bild wie einen Tempel und zwar wie einen nordischen Tempel.



GRECO, S. ILDEFONSO



GRECO, BILDNIS DES DIEGO COVARRUBBIAS
TOLEDO, MUSEUM

Auffallend ist das Nordische des Bildes. Es bestimmt den ersten naiven Eindruck und bleibt bestehen, auch nachdem wir vergeblich die Stelle in der nordischen Kunst gesucht haben, wo das Bild unterzubringen wäre. Es bleibt, auch wenn wir mit allen Gründen der Vernunft widersprechen. Die Einsicht in die venezianische Herkunft der Farben vermag nichts dagegen. Was mit diesen Farben gewollt und erreicht ist, widerstrebt dem Geiste Venedigs, ist der vielleicht naiveren, vielleicht natürlicheren Pracht der Schule Tizians fremd, entströmt einer anderen Richtung des Willens. Es ist vor allem mehr gewollt, einsichtiger erdacht, strenger organisiert. Man könnte es individueller nennen, wenn nicht gerade das Gegenteil, eine hoheitsvolle Übereinkunft in der Gruppe der Bahrung und in allen Gruppen, in allen Gesichtern, in allen Gebärden der Menschen und der Himmlischen wirksam wäre, wenn nicht jeder Impuls des Werkes, der das Natürliche steigert, in noch höherem Grade zu der Feierlichkeit beitrüge, wenn wir nicht, mögen wir noch so ungläubig sein, von diesem Glaubenswerke mitgerissen würden. Die Übereinkunft ist hier mehr geistiger als materieller Art, und sie mag deshalb so wirksam sein, weil wir empfinden, wie stark sie von einem besonderen Geiste empfunden wurde.

Entscheidender als in dem Mauricius spüren wir den Gegensatz zwischen Greco und Venedig. Und diesmal drängt er uns nicht in die Richtung der Antike. Die Art des Bildes ist von Rom und Venedig gleich weit entfernt. Wir erkennen in dem Nordischen einen merkwürdigen Niederschlag der bedeutendsten Übereinkunft unserer Zone, deren Spuren wir schon in den Werken von San Domingo el Antiguo zu bemerken glaubten: der Gotik. Wir können uns, wenn wir, fern von Toledo, von dem Begräbnis des Grafen von Orgaz träumen, vorstellen, die Komposition mit den Reihen von Köpfen und den symmetrisch verteilten Mittelmotiven sei dem Portalschmuck eines verschwundenen Doms entnommen. Nicht das einzelne, sondern das Schema der Anordnung, und nicht nur das Schema, sondern der Geist. Und diese Empfindung, die vor dem Orgaz tastende Vermutung bleibt, wird immer bestimmter, je weiter wir in dem Lebenswerk Grecos vorschreiten. Sie spricht vernehmlich in der Serie der grossen Prado-Bilder, der Taufe, der Kreuzigung und der Auferstehung, diesen erhabensten Visionen des Meisters, die wie die flackernden Lichter riesiger Altarkerzen in die Höhe flammen; in den stolzen Legenden von der Art des heiligen Martin, und ist selbst in den kühnsten und freiesten Schöpfungen der letzten Zeit zu spüren. Gotisch ist das Lieblingsformat Grecos, der hohe, schmale Schrein, der die übertriebenen Verhältnisse der Heiligen bestimmt, die langen Gestalten mit den schmalen Köpfen, deren Sinne nur auf das Übersinnliche gerichtet scheinen, die fleischlosen Glieder, die wie Nerven vibrieren, die faltenreichen Gewänder, unter denen es nur Haut und Knochen giebt. Empfängliche Augen werden selbst in der Reihe von Bildnissen, die Grecos ganzes Oeuvre durchzieht und seinen Aufstieg in der greifbarsten Form offenbart — von dem Kardinal Guevara, einem Gipfel weltlicher Pracht, zu dem Ildefonso, dem Sinnbild

schöpferischer Beschaulichkeit, und von da zu dem Covarrubbias, dem Gipfel geistiger Kraft — ja, sie werden in der ganzen Art der Entwicklung Grecos das Gotische spüren. Gotisch ist die Neigung zum Transzendentalen, die das Weltliche verachtende, vor dem Weltlichen zurückschaudernde Empfindsamkeit, die in dem eigenen gedachten Kosmos ihre Freuden und ihre Schrecken findet; der leidend ringende Glauben, dem das Leiden teuer ist, der aus der Wollust seiner Schmerzen prangende Symbole gebiert.

Ein junger Gelehrter, dem der geistige Gegensatz zwischen dem Nordischen und der Antike aufging, hat vor kurzem wertvolle Erkenntnisse über den Transzendentalismus der gotischen Welt veröffentlicht.* Er spricht von dem Rausch ihrer zwischen Erkenntnis und Mystik schwebenden Symbole, von der übertreibenden Gewalt ihres Ausdrucks, von der erhabenen Hysterie ihrer Ewigkeitsschauer. Diese Welt lebt in Greco weiter. Doch ist sie es nicht allein. Er bleibt in dem Barock. Das Gotische verdrängt nicht seine barocken Formen, es scheint sie eher zu steigern. Ergiebt diese Einsicht einen Widerspruch Grecos gegen sich selbst? Wohl für den Sklaven der Rubriken; dem mag die Vermischung zweier Stile paradox erscheinen und den Zweifel an Grecos Vernunft bestätigen. Nicht für den Freien, der sich nach Zusammenhängen sehnt, um das Chaos unserer Erkenntnisse zu ordnen. Karl Scheffler, Worringer und andere haben auf die Verbindung zwischen Gotik und Barock hingewiesen und treffende Gründe für die Verwandtschaft der beiden Formenwelten erbracht, für das Dasein des Barocks in der Gotik und für die „heimliche Gotik“ in dem Barock. Wäre uns diese Beziehung

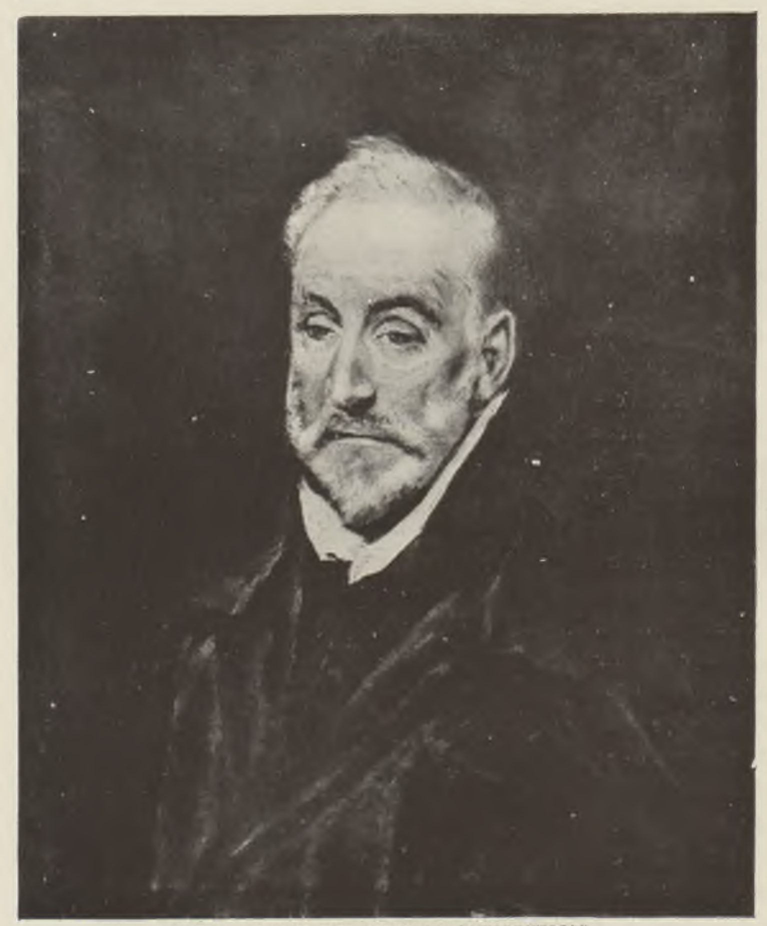


GRECO, S. MARTIN
FRÜHER BOUSSOD VALADON, PARIS, JETZT AMERIKA

* Wilhelm Worringer in seinen „Formenproblemen der Gotik“. (R. Piper & Co., München 1911.)

fremd, so würde Greco sie uns aufdecken, so wie sie dem mit ihr Vertrauten zu einem Schlüssel in Grecos Mysterien werden kann.

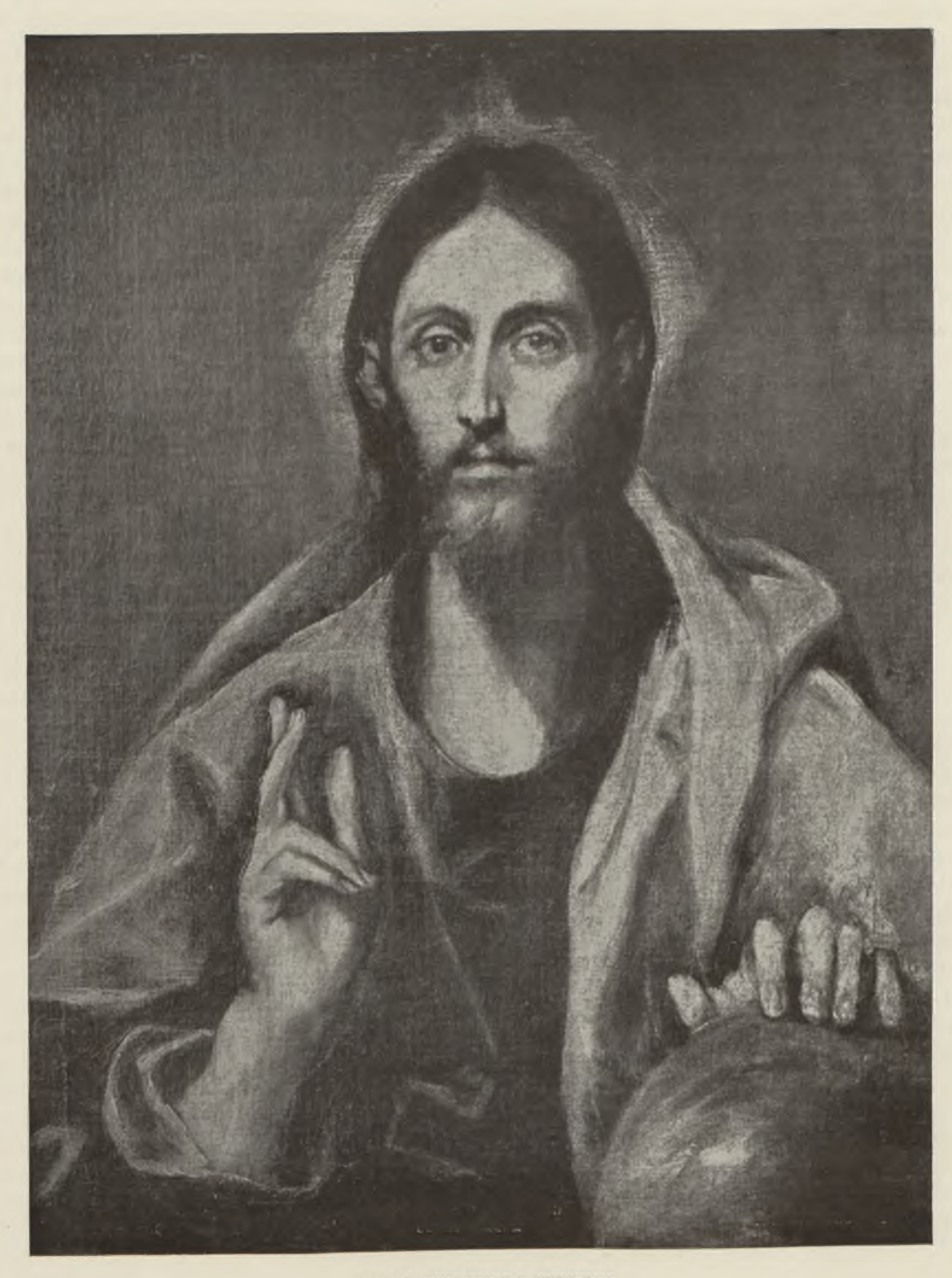
Jeder grosse Mensch objektiviert die Formen seiner Zeit und macht sie seinen besonderen Zwecken geeignet. So that Greco. Und er begriff unter den Formen seines Zeitalters, was vor ihm entstanden war. So möchten wir heute thun. Aber sein Griff in die Vergangenheit war ein Trieb seiner gemalten Kosmos. Allein der Zusammenhang mit der Atmosphäre des Ganzen giebt ihr Bedeutung. Auf diesem Wege nähert sich Greco der modernen Kunst. Nicht Palette und Auftrag bewirken die eigentümliche Illusion seines Modernismus — diese Dinge legen wir erst dahin aus, nachdem unsere Empfindung längst dafür gewonnen ist —, sondern sein selbständiges Verhältnis zu seinen Mitteln. Die Illusion scheitert nicht an seinem stark ausgeprägten



GRECO, BILDNIS DES ANTONIO COVARRUBBIAS
TOLEDO, MUSEUM

Vorstellungen, seiner Mystik, seines Spieltriebs, nicht seines Artistentums, und wurde schöpferisch. Er erfand seine Gotik. Sie wurde der Ausdruck seines Objektivierungsvermögens. Mit ihr vergeistigte er die engere Übereinkunft seiner Zeit. Wie die Gotik den Stein entmaterialisiert, so entmaterialisierte Grecos heimliche Gotik das Barock. Die Vergeistigung verallgemeinert das Symbol und löst das Mittel vom Stofflichen. Seine Vision entkleidet sich des Gegenständlichen. Die Einzelheit besteht immer weniger für sich, wird immer mehr Organ des Barock, weil wir auch das Barock als eins seiner Mittel erkennen; noch an seinen uns heute ungewohnten heiligen Motiven, weil nicht die Übereinkunft sie heiligt, sondern er.

Ein besonderes Schicksal befreite den Visionär. Das wenige, das uns von seinem Dasein bekannt ist, genügt für unsere Einsicht in diesen Zusammenhang zwischen Leben und Werk. Vielleicht würde sich unsere Einsicht verdunkeln, wüssten wir mehr von ihm. Er war Grieche, kam fremd nach Italien, wo er lernte, kam fremd nach Spanien, wo er schuf.



GRECO, SEGNENDER CHRISTUS

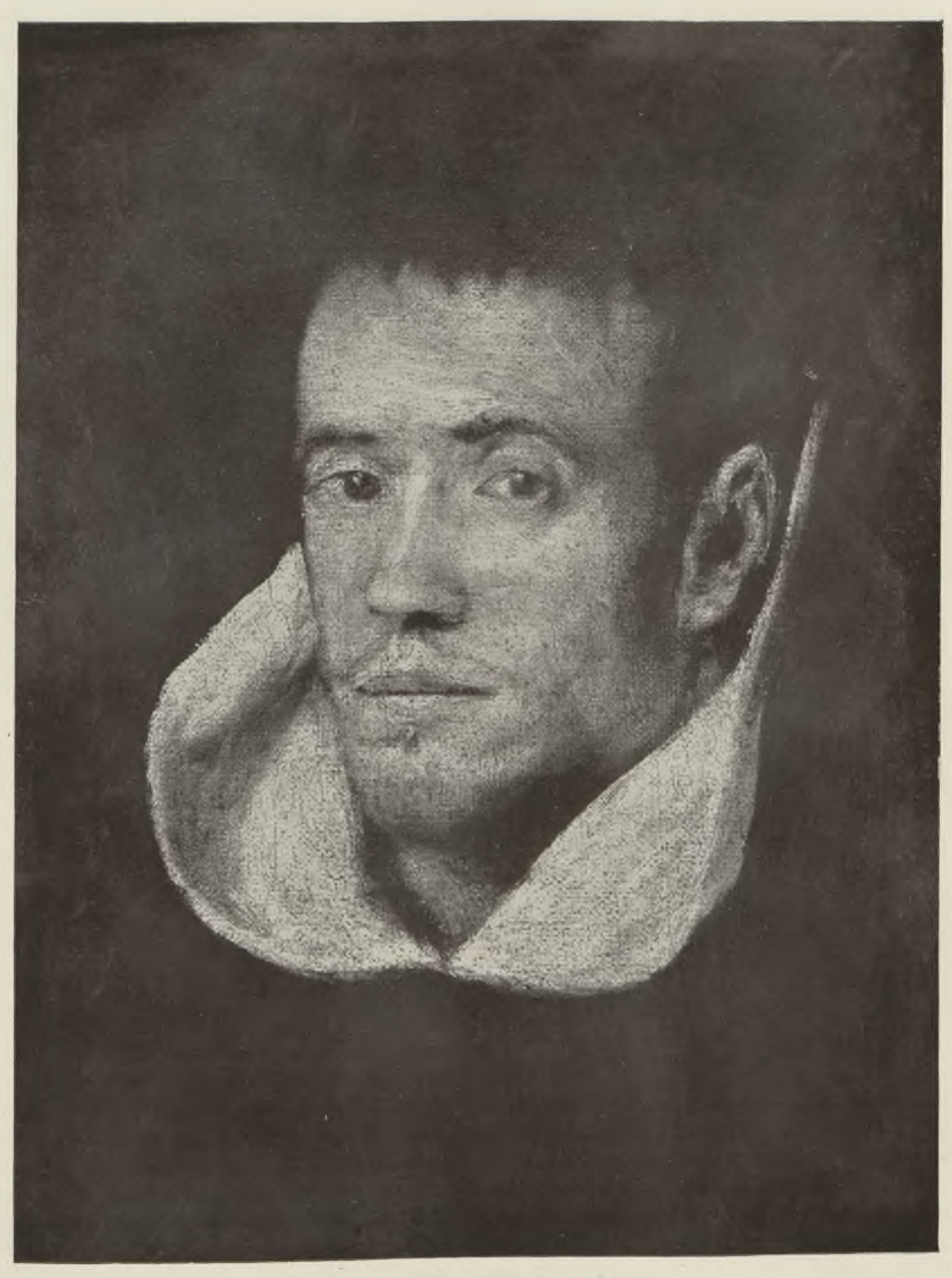
Es ist uns gewiss, er wäre nie Greco geworden, hätte ihn das Geschick auf Kreta festgehalten. Und es ist uns fast ebenso sicher, er wäre es nicht in Venedig oder Rom geworden. Das Mittel, das ihn zum Sohn dreier Länder, dreier Kulturen machte, gehört zu ihm. Cossio nimmt ihn für seine Heimat in Anspruch, mit dem Recht des Historikers, der in ihm das Fundament der spanischen Kunst und eine längst typisch gewordene Form spanischen Wesens erblickt. Seine Analyse der vielverschlungenen Beziehungen Grecos zu der spanischen Mystik gewährt manchen Einblick in die Vorstellungen der Zeit Philipps II. und der heiligen Therese, von derem dunklen Grunde sich die Visionen Grecos in phosphoreszierenden Linien abheben. Nirgends hätte der unruhige Geist willkommenere Nahrung gefunden, nirgends passendere Modelle. Wer in das Land kommt, glaubt Bildnisse Grecos auf den Strassen zu sehen. Und einem Dichter wie Maurice Barrès löst Greco „das Geheimnis von Toledo".

Doch signiert Domenico Theotocopuli seine Bilder griechisch, und das Signum ist nicht das einzig bleibende Symptom seiner griechischen Herkunft. Die Palette bleibt venezianisch, und es gab keinen spanischen Meister, der ihn hätte lehren können, sie zu ändern. Und von dem eigentlichen Geist seiner Bilder findet man in der gleichzeitigen oder vorhergehenden spanischen Kunst nicht die geringsten Zeichen, noch hat er ausserhalb der Bilder in Spanien Spuren hinterlassen. Das giebt zu denken. Gelang dem Zeitgenossen Philipps II. und der heiligen Therese die durchdringende Darstellung des Spanischen nicht etwa deshalb so gut, weil er von drausesn kam und im Grunde, im letzten Grunde seines undurchdringlichen Wesens draussen blieb? Tiefere Geheimnisse als den Zauber Toledos löste er. Vielleicht ist unser Wissen von dem Orte, wo er lebte, schon zu viel. Toledo ist ein winziger Punkt in ihm, Spanien eine kleine Provinz. Er bedurfte nicht der glühenden Phantasien einer Heiligen, um die seine zu entzünden, und hätte die spanische Mystik erfunden, wenn sie nicht dagewesen wäre. Er ging nach Spanien wie er in das Barock ging. Auch die Natur und die Geisteswelt des Landes, das ihn beherbergte, waren ihm nur Mittel für seine eigenen Zwecke. Das Land rächte sich dafür, indem es seinen Manen den Platz verweigerte und ihn vergass.

Aus seinem Schicksal ist eine weitere Beziehung zu unseren Zeiten zu gewinnen. Er war, auch wenn er ein reiches Netz von Übereinkunft um sich spann, der erste Heimatlose der Kunst, gewann aus seiner Einsamkeit und hatte dafür zu büssen wie jeder Meister unserer Epoche, der seine Heimat nur Visionen dankt. Und darum erscheinen die Unterlassungssünden der Wissenschaft in milderem Lichte.



GRECO, S. BERNARDINO
MADRID, PRADO



GRECO, MÖNCH
SAMMLUNG PABLO BOSCH, MADRID



VINCENT VAN GOGH, DAS SCHLAFZIMMER DES KÜNSTLERS

DIE PERSÖNLICHEN ERINNERUNGEN N. B. MENDES DA COSTA'S AN SEINEN LATEINSCHÜLER VINCENT VAN GOGH

MITGETEILT VON

MAX EISLER

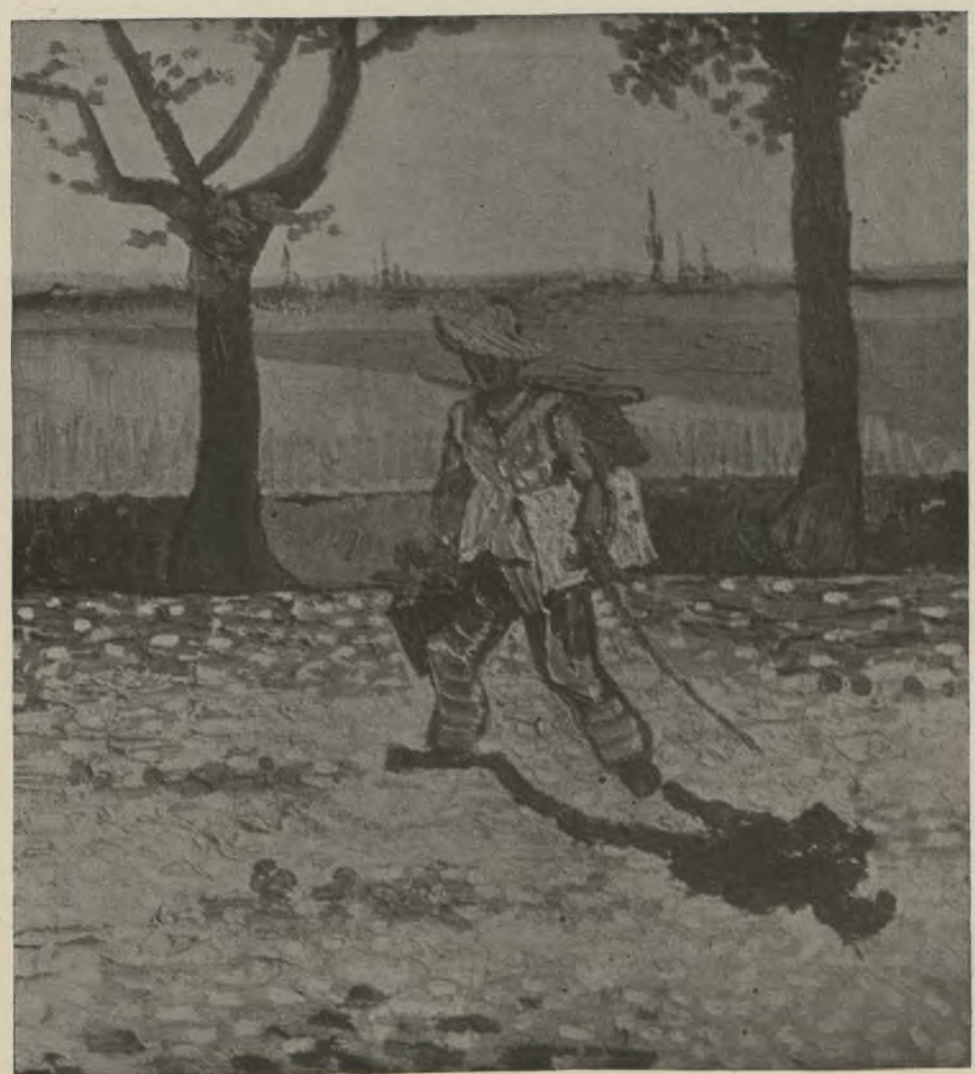
Les gens que vous tuez se portent assez bien.
(P. Corneille, Le Menteur.)

Um die Mitte der siebziger Jahre war Vincent auf dem Umweg missglückter Versuche, als Kunsthändler oder Sprachlehrer unterzukommen, über Frankreich und England wieder ins Heimische gekommen und hatte einstweilen im stillen Hafen von Dordrecht angelegt. Der Buchhändler auf dem Scheffersplein gab dem Umhergetriebenen kurze Herberge und ein gelehrter Predikant öffnete seine Studierstube. Es gab Bücher im Überfluss, und mit der Hingabe des Ermüdeten nahm er sie auf, als ruhe er beglückteren Sinnes in ihnen aus. Zugleich aber bewies er an ihnen eine so erstaunliche Fähigkeit, zu erkennen und fortzuführen, dass sie den weiteren Weg zum höheren Studium geradezu notwendig erscheinen liess. Dordrecht wird gegen Amsterdam vertauscht, wo ein absurder Seeoffizier dem Neffen Freikost und Quartier gewährt, damit er sich zum propädeutischen Examen vorbereite. In knapper Zeit sollen Latein, Griechisch und Mathematik so weit verarbeitet werden, dass die Zulassung zur Hochschule möglich wird. Für die alten Sprachen wird in der Person Mendes da Costa's ein äusserst einsichtiger Unterweiser gefunden, und nun gehts vorwärts.

Fast schien es so, als hätte Vincent damals an einem Bücherleben Genüge gefunden und als hätte

das tiefer ruhende Genie mit seinen Angriffen auf das junge Blut, das sie noch immer nicht zu deuten verstand, einstweilen ausgesetzt. Das Erbe von Vaters Seite liess diese Richtung sogar naturgemäss erscheinen: denn die Van Goghs waren nach einer ruhmreichen, thatkräftigen Vergangenheit in ihren jüngsten Geschlechtern rechte Studiermenschen geworden. Aber Vincent stand für sich. Und das entfernteste Lektüre bilden sich Charakterzüge und Kunstanschauungen, die später überraschend genug in Werk und Wesen gereift erscheinen. Er weiss aus Büchern Bekenntnisse zu machen.

In diesen merkwürdigen Zeitraum, in dem sich sein Wesen in jedes ungefähre Erleben wie im Kampfe eingrub, und alles an ihm thätig schien, die Form seines Genies herbeizuführen, leiten die



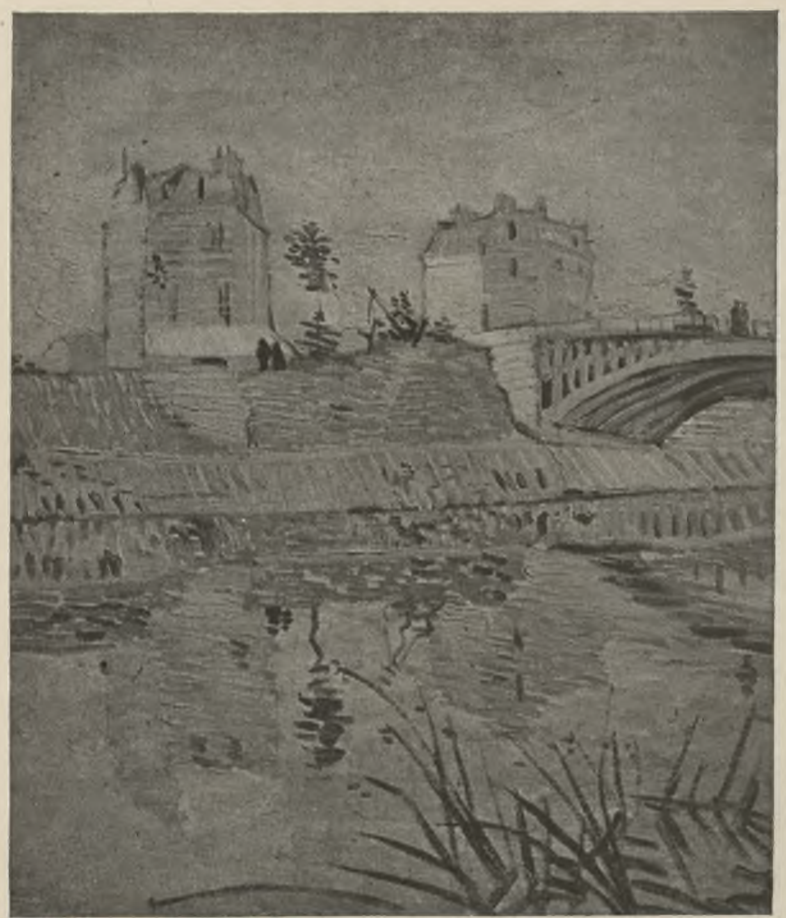
VINCENT VAN GOGH, DER KÜNSTLER AUF DEM WEGE ZUR ARBEIT

wies sich gerade jetzt: in den spärlich fliessenden Nachrichten dieser Studiertage berückt der durchgängige Zug einer seltsamen Umwertung, die der Jüngling — völlig unbewusst — an Gelerntem und Gelesenem vornimmt: jedwedes Stück, ob Dickens oder Thomas a Kempis, Carlyle oder König Salomo, wird zu tiefreichendem Erleben, das er wunderbar innig mit seinem Wesen zu verbinden weiss; an der Erinnerungen zurück, die der sechzigjährige Gelehrte seinem Lateinschüler gewidmet hat. Sie nehmen die jüngst erschienenen Memoiren von Vincents Schwester, Frau du Quesne-van Gogh*, zum unmittelbaren Anlass und berichtigen sie. Denn eine kurze Zeit hat hingereicht, um gegenüber den sachlichen Angaben des Buches Vorsicht empfehlen

* Siehe „Kunst und Künstler", Februar 1911.

sagen Gekanntes nicht selten im Gewande der Selbstbeobachtung gebe. Seitdem haben Berufene in der Form von Berichtigungen mannigfache wertvolle Auskünfte gegeben.

In ihrer Reihe erscheint am belangreichsten, was Mendes da Costa zu sagen hatte. An Authentizität und Beobachtungsgabe übertrifft sein knappes Wort beträchtlich jenes jüngste Memoirenbuch. In die Erfahrung eines kurzen Jahres fasst es einen derart eindringlichen Ausschnitt dieses Lebens, dass in ihm der ganze künftige Mensch wie auf sichern Grund gestellt erscheint. Von allen Seltsamkeiten: von Büchern und Blumen, von Selbstqual und der inwendigen Malernot, von der Einfalt und Einsamkeit dieses Gemütes, das einem Kinde gehörte, und von seiner wundersam zarten Menschenliebe, die sich ans Unwesentliche und Erbärmliche hängte, — von allen Andeutungen des Genies, die sich damals schon erkennen liessen, und von dem furchtbaren Kampf richtungsloser Energien, deren Spiel er war, weiss es zu berichten. Und in ergreifenden Spuren lässt es



VINCENT VAN GOGH, DER KANAL

zu müssen. Von massgebender Seite war der Vorwurf erhoben worden, dass sich hier vom Hören- bereits die Schatten des tragischen Ausgangs sich ankünden.

*

In dem von vielem Gefühl und noch mehr Pietät zeugenden Werk von Frau E. H. du Quesne-van Gogh las ich, einigermassen überrascht, dass ich schon seit geraumer Zeit tot bin. Es wird nämlich dort mitgeteilt, dass Van Gogh bei seinem lateinischen und griechischen Studium die Nachhilfe eines (jüdischen) Repetitors fand, dessen Name noch heute einen gelehrten Klang hat, gehört auch der Mann seit langem nicht mehr ins Reich der Lebenden.

Weiss man nun, dass Van Gogh für Latein und Griechisch niemals einen andern Repetitor gehabt hat als mich, dann brauche ich gewiss nicht viel Worte zu machen, um zu begründen, dass die Dame im Irrtum war. Wenn ich die Sache richtig stelle, geschieht es wahrhaftig nicht aus dem Wunsch, einen „Lebensbeweis" zu geben, noch viel weniger aus Lust, der sympathischen Schreiberin auf die Finger zu tippen. Wohl aber darum, weil, während ich in ihrem Buche las, allerhand Erinnerungen an den in den Tagen unseres Umgangs bereits etwas wunderlichen jungen Mann in mir wieder wach wurden.

Natürlich sind diese Erinnerungen von sehr intimer Art; ich hätte sie auch niemals der Öffentlichkeit preisgeben dürfen, wäre mir nicht seine eigene Schwester darin vorangegangen, die doch eine so hohe Verehrung für ihn hegt. Ich thue es nun, weil meine Erinnerungen teils einige Unrichtigkeiten ihres Werkes verbessern und andernteils vielleicht auch etwas zum besseren Verständnis des äusserst fein organisierten Wesens dieses wunderbaren Künstlers beitragen können.

Es mag um 1877 gewesen sein, als der in Amsterdam allseits geachtete Pastor J. P. Stricker bei mir anfragte, ob ich bereit wäre, seinem Neffen Vincent, dem Sohne des T. van Gogh, Pastors zu

Etten und De Hoeven (beides im Brabantischen, nahe Breda), im Lateinischen und Griechischen Lektionen zu geben, um ihn so für das Zulassungsexamen an die Hochschule vorzubereiten. Ich müsse jedoch wohl bedenken, dass ich keinen gewöhnlichen Jungen unter mich kriege — und ich wurde darum auch sogleich über seine vom Alltäglichen abweichende Weise des Thuns und Lassens einigermassen unterrichtet. Aber das schreckte mich am allerwenigsten ab und vor allem deshalb nicht, weil Pastor Stricker mit so viel Liebe über Vincent selbst wie über dessen Eltern sprach.

Die erste Begegnung, für das Verhältnis von Lehrer und Schüler von so vielem Gewicht, war sehr angenehm. Der scheinbar so mürrische junge Mann — wir waren an Jahren äusserst wenig unterschieden, ich war damals sechsundzwanzig, er gewiss auch schon über die zwanzig — fühlte sich im Augenblick behaglich, und sein Äusseres erschien mir trotz der schlichten, rotblonden Haare und der vielen Sommersprossen keineswegs unsympathisch. Im Vorbeigehen sei gesagt, dass ich nicht recht verstehe, wie seine Schwester von „seinem mehr oder minder rauhen Äussern“ sprechen kann; es ist ja möglich, dass, seit ich ihn nicht mehr gesehen habe, sein Aussehen infolge seiner Nachlässigkeit, vielleicht auch durch den frei wuchernden Bartwuchs, etwas von der früheren, bezaubernden Fremdartig-



VINCENT VAN GOGH, PAPPELN AM WEGE, AUVERS

auch anpackte, welcherlei Mittel ich auch anwandte, ihm das Erlernen so leicht als möglich zu machen, nichts wollte helfen.

„Mendes", sagte er — wir nannten einander beim Zunamen —, „Mendes, glaubt Ihr nun wirklich, dass derlei Abscheulichkeiten für jemand notwendig sind, der will, was ich will: armen Menschen Frieden geben mit ihrem Erdgeschick?"

Und ich, der ihm natürlich als sein Lehrer nicht zustimmen durfte, aber in der Tiefe meiner Seele fand, dass er — merkt wohl, dass er, Vincent van Gogh —, vollkommen im Rechte war, ich habe mich gewehrt, so herzhaft als möglich, — aber vergebens.

„John Buynan's The pilgrims' progress ist für mich viel nützlicher und Thomas a Kempis und eine Übersetzung der Bibel; und anderes habe ich nicht nötig."

Wie oft er mir das wohl gesagt haben mag, weiss ich nicht mehr und ebensowenig, wie oft ich bei Pastor Stricker gewesen bin, um über die Sache zu reden: wonach dann immer wieder beschlossen wurde, dass Vincent noch einmal probieren solle.



VINCENT VAN GOGH, DER KASTANIENBAUM

keit verloren hat, — aber „rauh" ist es gewiss niemals gewesen, weder seine nervösen Hände, noch das zwar hässliche, doch so viel sagende und noch viel mehr verbergende Gesicht.

Sehr bald wusste ich — was bei ihm so ungemein nötig war — sein Vertrauen und seine Freundschaft zu gewinnen, und da er, von den besten Vorsätzen beseelt, mit dem Studium begonnen hatte, gings im Anfang flugs vorwärts, so dass ich ihn bald ans Übersetzen eines leicht lesbaren lateinischen Schriftstellers führen konnte. Es erscheint mir unnötig zu sagen, dass er mit seiner damals so schwärmerischen Natur das bisschen Kenntnis des Lateinischen sofort dazu benützte, um Thomas a Kempis im Urtexte zu lesen.

Bis dahin war alles gut gegangen, auch mit der Mathematik, mit der er inzwischen bei einem andern Lehrer begonnen hatte. Aber die griechischen Verba wurden ihm sehr bald zu schwierig. Wie ich es

Aber bald wars wieder beim alten Lied, und er kam des Morgens wieder mit der mir so wohlbekannten Mitteilung: „Mendes, ich hab in der Nacht wieder den Knittel gebraucht" oder „Mendes, ich hab mich heut nachts wieder aussperren lassen".

Das war nämlich eine Art Selbstkasteiung, wenn er fand, dass er seine Pflicht versäumt habe. Er wohnte in diesen Tagen im Hause seines Oheims, des Kontreadmirals J. van Gogh, Direktor und Kommandant der Marine in Amsterdam, in dem grossen Gebäude an der Marinewerft. Fand nun Vincent, dass seine Gedanken zu sehr von dem abirrten, was er für gut hielt, dann nahm er den Knüppel mit ins Bett und bearbeitete damit seinen Rücken. Und urteilte er, dass er das Anrecht verwirkt habe, die Nacht in einem Bett zu schlafen, dann schlich er abends unbemerkt aus der Thür und wenn er bei später Rückkehr Nachtschluss vorfand, war er wohl genötigt, in einer Holzscheune auf

dem Boden zu liegen, ohne Bett und ohne Decke. Und mit Vorliebe that er dies im Winter, damit die Strafe, die nach meinem Vermuten für ihn ein geistiger Masochismus war, desto härter sei.

Wohl wusste er, dass mir eine derartige Mitteilung von seiner Seite am allerwenigsten angenehm war, und um mich deshalb einigermaassen zufrieden zu stellen, plagte er sich ab, entweder vor der Mitteilung oder den folgenden Tag in früher Morgenstunde nach dem damaligen Ostfriedhof, seinem liebsten Spazierweg, zu wandern und unterm Schnee für mich Schneeglöckchen zu pflücken. Noch sehe ich — ich wohnte damals auf dem Jonas Daniel Meijerplatz und hatte drei Treppen hoch meine Studierstube — ihn von der Neuen Herrengracht her über den geräumigen Platz stapfen, ohne Überrock — auch eine Sorte Selbstkasteiung —, die Bücher unter dem rechten Arm gegen den Leib gedrückt und in der Linken vor der Brust die Schneeglöckchen festgeklemmt, der Kopf ein wenig rechts vornüber, während auf dem Gesicht mit den herabgezogenen Mundwinkeln ein unbeschreiblicher Hauch von Verzweiflung lag.

Und war er dann oben, dann klang es wieder in diesem eigenartigen, schwer melancholischen, tiefen Ton: „Mendes, seid nicht bös auf mich; ich hab wieder ein Blümchen für Euch mitgebracht, weil ihr so gut zu mir seid.“



VINCENT VAN GOGH, GARTEN DES IRRENHAUSES IN ARLES

Denn ihm ernstlich böse zu werden, war, meine ich, unmöglich für jedermann und wahrhaftig nicht allein für mich, der sogleich begriffen hatte, wie es in diesen Tagen war, als würde er von seinem Verlangen, Unglücklichen zu helfen, verzehrt. Ich hatte das nämlich selbst bei mir zu Hause wahrgenommen: er erwies nicht bloss meinem taubstummen Bruder viel Aufmerksamkeit, er hatte auch jederzeit ein freundliches Wort bereit, für ihn und eine bei uns wohnende, unbemittelte Tante, die

nicht rasch begriff und nur mühsam sprach, so dass sie bei vielen Spottlust weckte. Die Tante suchte sich durch das verdienstlich zu machen, was man „auf die Klingel achten" nennt. Und sah sie nun Vincent kommen, dann schnellte sie, so hurtig ihre alten Beine es zuliessen, nach der Strassenthür, um ihn mit einem „Morgen, meheer van Gort" willkommen zu heissen.

„Mendes", sagte Vincent dann häufig, „immer noch spricht Eure Tante meinen Namen so fremd aus. Es ist eine gute Seele, ich mag sie gern."

Da ichs in jenen Tagen nicht gar so eilig hatte, blieb er öfters auch nach der Lektion da, um zu plaudern und natürlich gings da häufig um seinen früheren Beruf: den Kunsthandel. Er hatte aus diesen Tagen wohl noch einige Bildchen übrig, Lithographien nach Gemälden und so Ähnliches. Wiederholt hat er mir eins davon mitgebracht, aber stets total verdorben, weil er die weissen Ränder mit Zitaten aus Thomas a Kempis und aus der Bibel buchstäblich vollkritzelte, die auf den dargestellten Stoff mehr oder minder Bezug hatten. Einmal hat er mir sogar ein Exemplar von „De imitatione Christi" zum Geschenk gemacht, aber keineswegs mit der stillen Nebenabsicht, mich zu bekehren; er wollte mich allein das Menschliche darin kennen lernen lassen.

Keineswegs konnte ich, wohl ebensowenig wie jeder andere und er selbst, in jenen Tagen vermuten, dass im Innern dieser Seele der Kern zum künftigen Farbenvisionär lag. Nur an das Folgende erinnere ich mich: stolz darauf, dass ich so was für meine selbstverdienten Pfennige thun konnte, hatte ich auf meiner Stube einen mindest fünfzig Jahre alten, bis auf den Faden verschlissenen Smyrnateppich durch eine sehr bescheidene, aber frische Kuhhaardecke ersetzen lassen.

„Mendes", sagte Vincent, als er das sah, „das hätte ich nicht von Euch gedacht! Findet Ihr das nun wirklich schöner, als die vorigen verschossenen Farben, in denen so viel lag?" Und Mendes schämte sich; er fühlte, dass der wunderliche Junge recht hatte.

Ein kleines Jahr hat unser Umgang gewährt. Dann war ich überzeugt, dass er niemals das gewünschte Examen erreichen werde. Es ist darum unrichtig, wenn Frau du Quesne behauptet, er habe in wenigen Wochen das Latein und Griechisch unters Knie gebracht und ebensowenig, dass Vincent damit erst in jenem Zeitpunkt aufgehört hat, als er seine eigentlichen Studien an der Akademie hätte beginnen sollen. Nein, mindestens ein Jahr, bevor selbst bei der grössten Anspannung seinerseits davon hätte die Rede sein können, habe ich in vollkommener Übereinstimmung mit dem Wunsche Vincents seinen Onkel dazu gebracht, ihn aufhören zu lassen. Und so ist es auch geschehen.

Nach unserm herzlichen Abschied, bevor er in das Borinage ging, habe ich ihn nicht wieder gesehen. Ein Brief von dort an mich und meine Antwort an ihn . . . hernach nichts mehr.



VINCENT VAN GOGH, STILLLEBEN

PAUL DURAND-RUEL

(AUS DEM LEBEN EINES MODERNEN KUNSTHÄNDLERS)

VON

JULIUS ELIAS

Ein jeder nennt ihn „père Durand-Ruel", wie man ehedem nur vom „père" Corot sprach. Und er ist wie Corot, dessen erster und edelster Herold er war, fast ein Mythus geworden. Das „Vaterhafte" wurde an ihm betont, nicht weil, in Greisenart und Greisentrotz, seine künstlerische Empfänglichkeit im Lauf der Jahre zeitlos geworden wäre, — vielmehr, weil jeder mit seinen Sorgen zu ihm kam und kommen durfte, weil sein Herz war wie eine katholische Kirche: es stand offen für alle, die, eines reinen Kunstgedankens voll, Einlaß begehrten. Der rüstige, redliche Mann überschreitet am 31. Oktober die Schwelle der Achtziger: und da der alte Stürmer und Dränger, den die Hüter von Kunstmoral und -sitte so oft beschuldigten, er lege das Torpedo unter die heilige Arche des Herkommens, ein frommer, ja strenggläubiger Christenmensch ist, so wird er an diesem Feiertag vor seinem Gotte knien und ihm nicht für das lange Dasein nur, vor allem auch für die Gnade danken, dass er den Sieg der Sache miterleben durfte, der er so treu und aufrichtig gedient hat. Im Lichte der Abendsonne mag ihm seine Wirksamkeit als eine freiwillig und bewusst übernommene Prüfung erscheinen, und er darf sich mit einigem Rechte sagen, dass er die Echtheitsprobe bestanden hat.

Er und sein Haus, dessen Seele und erster Diener er noch heute ist, stellen ein gutes Stück moderner Kunstgeschichte dar; von denen, die dieses Haus jetzt in dem Glanze seines weitverzweigten Einflusses sehen, ahnen wenige, wie kampfgedüngt der Boden ist, auf dem der Bau errichtet wurde. Dieser Kampf war wechselreich; in rascher Wellenbewegung gab es Niederlage und Sieg, Angriff und Rückzug, Waffenstillstand und neue Feindseligkeit, Gewinn und Verlust. Der Grandseigneur von heute hat wie ein simpler Taglöhner rast- und ruhelos seine Tage hingebracht, hat alle Launen des Lebens kennen gelernt, hat am Schicksal vieler grosser Künstler schmieden helfen, hat bestimmend eingegriffen in die Kulturentwickelung dreier Generationen. Seine Stimme wurde oft überschrien, doch am Ende immer gehört; er ist von denen, die Recht behielten, weil sie Recht behalten mussten. Lächelnd stand er manchmal am Markt und liess sich steinigen; aber dieses Lächeln war denen ein Sporn, für die er am Markte stand. Von der Staatsgewalt befeindet, geschweige denn von ihr gefördert, hat er der Kunst seiner Epoche ein Zentrum des Selbstschutzes und dadurch eine materielle wie moralische Unabhängigkeit von den Mächten des offiziellen französischen Kunstbetriebes geschaffen. Er organisierte eine Art Gegenstaat. Als auf der Weltausstellung 1878 die Juroren zugunsten des Handwerks und der landläufigen Mache gegen die neuen und neuesten Schulen die äussersten „Schutzmassregeln" ergriffen, die Besten nicht zuliessen (Delacroix, Millet, Rousseau, Troyon, Barye, Courbet!) und das, was sie annahmen (Corot und Daubigny) entweder schlecht wählten oder zu Tode hingen, da blies Durand-Ruel Alarm und veranstaltete, um die Ehre des französischen Namens dem Ausland gegenüber zu retten, der Meisterschaft von 1830 und ihren Erben die erste retrospektive Ausstellung. 380 Bilder — Werke, erlesen und von den seltensten Eigenschaften — wurden aufgehängt, und die Matadore der Industriepalast-Kunst entgingen nun doch nicht den gefährlichen Maassstäben der Vergleichung, die ihre harte Handlungsweise hatte aus der Welt schaffen wollen. Mit diesem „beau geste" hatte sich das Haus Durand-Ruel, das gerade in jenen Jahren seine verzweifeltste Zeit durchlebte, nicht geringe Opfer auferlegt; trotz des grossen Erfolges hat die Protestausstellung die Kosten nicht entfernt gedeckt. Aber moralisch war der Bann gebrochen, und für eine grosse Schule war der Weg ins Ausland freigemacht.

Unter den vorgeschrittenen Kunstverwandten (im weitesten Sinne des Worts) giebt es allerorten nur sehr wenige, die dieser lebhaften Propagandisten-Persönlichkeit, ihrer tiefen Sachkenntnis, ihrem reformatorischen Mute, ihrer Weltklugheit, ihrem unvergleichlichen Geschmack, ihrem natürlichen Unterscheidungsvermögen für Werte innerhalb eines geschlossenen Lebenswerks, ihrer anregenden und befeuernden Kraft nicht irgend etwas zu verdanken hätten: da sind Maler, denen er das tägliche Dasein erleichtert und die Schaffensfreude zurückgegeben hat; Museumsleiter, denen er frühzeitig und zu ihrem Glück neue Ziele aufgestellt; ganze Generationen von Sammlern, die er beriet und zum Guten lenkte (um nicht selten die Erfahrung zu machen, dass er Spekulantentriebe freigemacht hatte); Nikodemusse von Kritikern, die zu dem Born des Heils kamen, von den Leiden der Tradition zu gesunden. Und: Paul Durand-Ruel hat den Kunsthandel gelehrt, sich auf sich selbst zu besinnen und nicht Schleppenträger, sondern Führer des Publikums zu sein; er hat, mit den grossen „ventes" seiner Epoche betraut, das Wesen der öffentlichen Versteigerung auf ein höheres Niveau gehoben, indem aus diesem wichtigen kunstkaufmännischen Werkzeug, das ja dem Maler einen handgreiflichen Gewinn nicht mehr

abzuwerfen vermag, wenigstens ein Mittel zu sachlichem Fortschritt, zum künstlerischen Durchsetzen, zur Belebung des Laieninteresses machte.

Paul Durand-Ruel hat den Typus des „amateur-marchand", der vorher unbekannt war, in sich bis zur Vollendung entwickelt. Er hat nie etwas anderes gekauft, verkauft und empfohlen, als was er selber liebte; nur das, wozu er persönlich ein künstlerisches Verhältnis pflegte, hielt er gerade für gut genug, es dem Publikum zu bieten. Auf diese Art schuf er das „Geschäft" zur Kunst um. Hätte er sich nur um verkäufliche Ware bemüht, in hübschem Bazar gefällige Dinge feilgeboten, — ja, hätte er auch nur um die Wende der siebziger Jahre, da für die Moderne von 1830 eine Zeit der Eroberungen anzubrechen schien, sich auf die Meister von Barbizon, auf Delacroix und vielleicht noch auf Courbet und auf das gelegentliche Interesse für Altniederland oder Spanien (Rembrandt, Goya, Greco) beschränkt: so wäre er schon zeitig ein reicher Mann geworden. Doch der Imperativ des Künstlergewissens war in ihm zu stark: es war ihm nicht gegeben, in Kunstfragen von Wertschätzung oder Missachtung um Handbreite abzugehen oder auf zeitlichen Erfolgen auszuruhen und die Früchte seiner früheren Thätigkeit Manet und der neuen Generation vorzuenthalten, die auf Fontainebleau gefolgt war, und die zu unterstützen ihm Pflicht erschien. Das Glücksgefühl wäre zu teuer erkauft gewesen. Er hat damals keinen Augenblick geschwankt: „Ich durfte", schrieb er mir einmal, „so hoch in die Jahre kommen, dass ich neben dem Erfolg der Schule von 1830 auch noch die Wirkungen der ‚Jungen', die man aus Hohn und Spott ‚Impressionisten' nannte, sehen konnte. Das ist mein Lohn."

Durand-Ruel verkaufte nur, was er liebte; und was er liebte, das hat sehr lange den Leuten gar nicht gefallen wollen. Wenn es ihnen aber dann eines Tages gefiel, so fingen sie auch an, den stillen Mann zu bewundern, der seine „Liebhabereien" mit so ruhiger Hartnäckigkeit verteidigte, als könnte es gar nicht anders sein. Aus der Bewunderung wurde Zuversicht. Kein Kunsthändler und Kunstexpert Frankreichs geniesst heut ein so unerschütterliches Vertrauen wie Paul Durand-Ruel. Sein tiefes Verhältnis zur Kunst drückte sich auch noch in anderer Weise aus: die Gegenstände seiner Liebe waren für ihn, den Kaufmann, nur ein flüchtiges Geschenk; Meisterwerke kamen in seine Hand und gingen durch seine Hand. So entschloss er sich schon früh, seiner Kunstleidenschaft eine Freistatt zu schaffen, die von den Stürmen des Marktes durchaus verschont bleiben sollte: der Händler wurde selber Sammler und gründete eine Privatgalerie (Rue de Rome 35—37), die zu den wichtigsten der Welt gehört. Diese Sammlung, die alle französischen Malertypen des neunzehnten Jahrhunderts in ihrer höchsten Vollendung enthält, ist ein dauerndes Symbol seiner Lebensarbeit.

Ich kenne père Durand-Ruel seit zweiundzwanzig Jahren; viel Gutes habe ich von seinem Kunstgeschmack und seiner Sitten Freundlichkeit erfahren; er ging zu Beginn der neunziger Jahre auf meine Anregung willig ein, mit geschlossenen Sammlungen Manets und des Impressionismus nach Berlin zu kommen; diese leckeren Eliteausstellungen fanden im „Kaiserhof" statt; es waren die ersten dieser Art. (München hatte statt der Schöpfer immer nur die gefälligen Epigonen vorgestellt, Besnard statt Degas und Renoir, Cazin, Billote und Jettel statt Monet, Pissarro und Sisley, von Cézanne gar nicht zu reden.) So setzte auch in Deutschland, dank Durand-Ruel, eine frischere Vorwärtsbewegung ein.

Ich habe manchen Blick gethan in die Geschichte dieses Lebens und in das Archiv des Hauses Durand-Ruel und will ein weniges davon berichten. Paul Durand-Ruel hat von seinen Ahnen kein schlechtes Pfund geerbt. Sein Vater betrieb ursprünglich ein Luxuspapiergeschäft in der Rue St. Jacques; von den Künsten angeweht, legte er sich allmählich einen bescheidenen Stock von Ölbildern, Aquarellen, Lithographien zu und handelte nebenher mit Malerutensilien. Der Jakobinergeist der Davidschule stand damals gegen den romantischen Realismus eines jüngeren Geschlechts, das von Prud'hon, Gros, Géricault und Delacroix vertreten wurde und in der Landschaftsmalerei von England her wesentlich beeinflusst war. Schon dem alten Durand (Ruel hiess das Livorner Fräulein, das er 1829 heiratete) lag der Revolutionär im Blute; er kaufte die ersten Sachen von Bonnington und Constable und trat zu Delacroix und Géricault, zu der Schule von Barbizon und später zu Daumier und Courbet in Beziehungen. 1832 zog er mit seinen Malereien ins elegantere Zentrum; hier begann die erste Epoche des Hauses. Indessen, der Alte war mehr Künstler als Kaufmann und war deshalb zunächst gar nicht auf Rosen gebettet. Des Knaben Paul Jugendeindrücke im Laden der Rue des Petits-Champs, wo die grössten Maler der Zeit ein- und ausgingen, waren unvergleichlich. Der Bursche nahm das mit, doch sein Herz hing an einem anderen Beruf: er wollte Offizier werden. Er tritt in St. Cyr ein, wird krank und muss dem Soldatentraum entsagen. Der Vater will ihn im Geschäft haben. Der junge Paul bereitet sich auch für die neue Karriere sorgsam vor, gelangt unter Millets, Rousseaus und Corots persönlichen Einfluss und wird Delacroix-„Fanatiker". Er war mit seinem Schicksal schon völlig ausgesöhnt, als der Vater (1856) mit seinen Bilderschätzen in die Rue de la Paix, ins hellste Licht des Pariser Tages, zog: die bescheidenen Anfänge waren überwunden. 1862 wird der Neunundzwanzigjährige Chef der Firma . . .

Der illustrierte Katalog des Hauses, den er seit 1873 erscheinen liess, war der Schule von Fontainebleau zugesprochen: ihre schönsten Werke waren wiedergegeben, all die Herrlichkeiten, die Durand-Ruel in die Welt geführt hatte. Aber unter diese Blätter waren hier und dort Radierungen nach Manet, Monet,

Pissarro, Sisley, Puvis und Fantin-Latour verstreut — — dieses Jahr 1873 war ein Wendepunkt, und des Dramas zweiter Akt setzt ein. Der Krieg, der den übrigen französischen Kunsthandel auf lange Zeit vernichtete, hatte Durand-Ruel eine Art Aufschwung gebracht. Es war ein kluger Einfall von ihm, seine Schätze zusammenzupacken, nach London überzusiedeln und, unter dem Patronat grosser Herren, eine Verkaufsstelle wesentlich für Fontainebleau einzurichten. So rettete er seinen kostbaren Bilderstock und konnte seine Freunde in diesen Zeiten der Not mit Geld versehen. Zugleich aber fasste er in England festen Fuss und sicherte sich einen Stützpunkt gegen die Übergriffe und Launen der öffentlichen Kunstmeinung in Frankreich, wo der Tanz aufs neue beginnen sollte. Seine Beschäftigung mit der „Schule von 1870" setzte alles aufs Spiel, was er bis dahin erobert hatte, seine ökonomischen Verhältnisse wie seinen moralischen Kredit.

1872 machte er die ersten Manetankäufe grossen Stils; war er doch bis dahin überhaupt der einzige gewesen, der Manet Bilder abgekauft hatte (zum Beispiel den berühmten „Hafen von Boulogne im Mondschein", den er dem Grafen Camondo für 800 Frcs. überliess, ein Werk, das heute 200000 Frcs. wert ist). Er übernahm über 30 Bilder im Gesamtpreise von 51000 Frcs., worunter klassische Werke des Meisters waren; er erwarb Stücke von Puvis, der nur als Dekorateur galt und bis dahin für kein Bild einen Käufer gefunden hatte, unter anderem die „Enthauptung des Johannes" (Puvis sagte kurz vor seinem Tode zu ihm: „Es war kein Verdienst, Ihnen treu zu bleiben, denn mich hatte keine Menschenseele jemals auch nur nach dem Preis meiner Bilder gefragt"). Degas brachte ihm eine Reihe von Pastellen, die heute ein ganzes Vermögen wert sind. Claude Monet, der in Argenteuil sass, Renoir, Sisley und Pissarro, die in Louveciennes, Marly, Châtou, Bougival malten, lieferten ihm die Erträge ihrer Rebellenarbeit. Die ersten Ausstellungen in der neuen Galerie Rue Laffitte (seit 1869) waren Sturmeszeichen. Das Publikum lachte oder tobte, die Kritik spie Geifer, zumal über Manet und Puvis, die Sammler wurden eingeschüchtert, Durand-Ruel wurde mit den heftigsten Vorwürfen überhäuft. „Wie können Sie", hiess es, „Sie, der leidenschaftliche Pionier der Schule von 1830, diese Bilder lieben und uns anpreisen, Bilder, die auch nicht den Schatten einer künstlerischen Eigenschaft haben. Sie werden Ihre Tage in Charanton beschliessen" (das französische Dalldorf). Auf die Dauer war Durand-Ruel genötigt, den grössten Teil seiner Bestände weit unter dem Einkaufspreise fortzugeben, ja er musste Zwischenhändler in Anspruch nehmen, um nur etwas an den Mann zu bringen, — so sehr war er in der Achtung des Publikums gesunken. Seine Mittel schmolzen so bedenklich zusammen, dass er seinen Freund, den reichen Sänger Faure, bewegen musste, bei den notleidenden Künstlern fürs erste seine Stelle zu übernehmen... Diese Künstler, deren Vorzugswerke heute abenteuerliche Preise erzielen, waren damals oft genötigt, ihre Bilder für 100, 50, ja 20 Franken zu verschleudern. Durand-Ruel hat mir versichert, dass ihm in jenen Tagen der Empörung einmal fünf Monets um den Preis von 100 Franken zugetragen wurden!

Im Hause des Gehängten konnten die Ausstellungen des Impressionistenbundes vorläufig nicht mehr stattfinden: man mietete ihm einen Saal bei Nadar auf dem Boulevard des Capucines. Der Eröffnungstag — 15. April 1874 — sah eine noch leidenschaftlichere Wiederholung der Szenen aus der Rue Laffitte; wer sie miterlebt hat, erklärt die Vorgänge für unbeschreiblich. Auch der Ausweg einer öffentlichen Versteigerung, 1875, brachte eine so wenig nachsichtige Auffassung der Dinge, dass die Unternehmer Durand-Ruel und Pillet, Polizei in Anspruch nehmen mussten. Unter diesen Verhältnissen litt auch Durand-Ruels Arbeit am Werk der Meister von Barbizon beträchtlich. Die Auktionen des Nachlasses von Millet und Daubigny fielen beklagenswert aus; Corot, der noch lebte, „ce chef vénérable et incontesté de la peinture moderne", wurde bei jeder Gelegenheit brüskiert. 1874 kandidierte er für die Ehrenmedaille des „Salon". Er fiel durch. Nun stiftete die freie Künstlerschaft eine besondere Medaille; die feierliche Überreichung fand in Durand-Ruels Hause statt; der Altmeister weinte wie ein Kind ... Der grosse Daumier musste hungern und war schwer krank, seine Bilder wollte niemand haben. 1878 setzte man eine Hilfsaktion ins Werk; eine Reihe seiner Malereien, Lithographien, Plastiken und Zeichnungen wurden von Durand-Ruel gezeigt und ausgeboten. Der Erfolg beim Publikum war gleich Null.

... Die zweite Hälfte der siebziger Jahre war die traurigste Zeit in Durand-Ruels Leben. Er hielt sich selbst für erledigt. Da kam ihm Hilfe von der „Union générale", deren Direktor, Feder, ein fortschreitender Kunstliebhaber, für Durand-Ruels Kampf Sympathie gefasst hatte. Und nun konnte der tapfere Mann das Schicksal der Impressionisten wieder lebhafter in seine Hand nehmen, obwohl der Ausgang der „Vente Manet" nicht eben ermutigend war. Der Traum war von kurzer Dauer; die „Union générale" machte schmählich Bankrott, und Durand-Ruel war gezwungen, zurückzuzahlen. Er blieb ohne Hilfsquellen und hätte den Schicksalsschlag kaum jemals überwunden, wenn nicht inzwischen in Amerika ein wachsendes Interesse für die moderne französische Kunst eingesetzt hätte. 1885 berief ihn ein Klub nach New York, um eine umfassende Ausstellung von Fontainebleau und dem Impressionismus zu organisieren. Als Durand-Ruel sich am 13. März einschiffte, zog er seinem guten Stern entgegen.

Fortan gab es in seinem Leben nur „Meeresstille und glückliche Fahrt".

KUNSTAUSSTELLUNGEN

NEUE GLASMALEREIEN

Eine Ausstellung von Glasmalereien hatte der vor kurzem gegründete „Künstlerbund für Glasmalerei" bei *Keller und Reiner* veranstaltet. Diese Ausstellung war insofern bemerkenswert, als sie zeigte, in welcher Weise moderne Glasmaler sich anschicken, nicht nur die Periode eines beschämenden Tiefstandes, sondern auch die sehr ernsthaften, aber grundsätzlich angreifbaren Produkte eines Künstlers der Glasmalerei wie Melchior Lechter es ist zu überwinden. Vor Jahren schien es, als könnte dieser für kunstgewerbliche Wirkungen höheren Grades stark talentierte Künstler der Glasmalerei ein Reformator werden. Aber er ist in der Folge zu unmittelbar den alten Meistern gefolgt, um den Resultaten der alten Meisterlichkeit das Ebenbürtige entgegensetzen zu können. Es ist gegangen wie überall in unserer Kunst: die Nachahmung der alten Meister hat nur um so weiter vom lebendigen Geist der alten Kunst entfernt; erst die Betonung des unserer Zeit Eigentümlichen bringt den Künstler dem Geiste der grossen alten Kunst wieder nahe. Was in dieser Ausstellung am meisten Beachtung verdient, ist der Umstand, dass zu den erfreulichen und neuartigen Resultaten Maler gekommen sind, die als Mitglieder der „neuen Sezession" den allerradikalsten Revolutionären zugezählt werden. Es zeigt sich deutlich, worauf an dieser Stelle schon oft hingewiesen wurde: dass die Begabung dieser von van Gogh herkommenden Jugend entschieden auf eine dekorativ angewandte Kunst gerichtet ist. In ihren Glasfenstern — es sind ihre ersten, und sie sind darum nur um so charakteristischer, selbst in ihren Unvollkommenheiten —, wo diese Farben- und Linienschwelger strikt an deutliche, einfache und grosse Konturen gebunden sind, wo die auch aus handwerklicher Nötigung erwachsene Komposition zur Rhythmisierung der Farben zwingt, hat sich erst das dekorative Talent dieser Übersezessionisten recht entfaltet. Freilich zeigt sich auch das akademisch Gebundene um so deutlicher. Wir sehen Maler wie Haraldt Bengen, Pechstein, César Klein und andere, mit denen das Publikum bisher nichts beginnen konnte, in die Nähe der im neuen Kunstgewerbe Führenden rücken, sehen sie zusammen-arbeiten mit Architekten wie Peter Behrens und August Endell, und mit Thorn-Prikker, dem Hodler des Kunstgewerbes. Das wesentliche Verdienst, die Talente in dieser Weise praktisch zusammengebracht und den richtungslosen jungen Talenten ein wichtiges Bethätigungsfeld gewiesen zu haben, ist dem Inhaber der bekannten Werkstätten für Glasmalerei Gottfried Heinersdorff zu danken, der mit entschiedener Opferfreudigkeit und Begeisterung die Grenzen des Berufs auszuweiten strebt, der mit kluger Konsequenz und grosser Handwerksgründlichkeit der Glasmalerei wieder Züge ihrer alten Grösse zurückzuerobern unternimmt und der zu jenen wohlthätig wirkenden Persönlichkeiten gehört, die als Werkstattinhaber und Kunsthandwerker sich mit weltmännisch gebildeter Intelligenz ganz in den Dienst der neu begriffenen Qualitätsarbeit stellen und damit einen neuen charaktervollen Typus des praktischen Kunsthandwerkers bilden. Noch wichtiger aber ist angesichts der ausgestellten Glasfenster diese Erkenntnis: bisher sind das neue Kunstgewerbe und die impressionistische Malerei nebeneinander, ohne Berührungspunkte fast einhergegangen. Den guten Malern ist das anspruchsvoll auftretende Kunstgewerbe fatal gewesen; und mancher Kunstgewerbler in führender Stellung hat gemeint, mit dem Wort Impressionismus das der „Bewegung" Feindliche bezeichnen zu müssen.



CÉSAR KLEIN, PUTTO, AUSGEFÜHRT VON G. HEINERSDORFF
AUSGESTELLT BEI KELLER UND REINER

Diese jungen Künstler der „neuen Sezession" sind nun im Begriff eine Brücke zu schaffen und Ergebnisse des Impressionismus den angewandten Künsten dienstbar zu machen. Endlich! Das neue Kunstgewerbe gewinnt dabei in der Folge sicher Entscheidendes: es wird durch solche Blutzuführung vor dem System, vor der Herrschaft des Begriffs, vor der fixen Idee bewahrt; und die Malerei gewinnt ihren dekorativ begabten Talenten ein wichtiges Arbeitsgebiet zurück. Es ist ein schmaler Steg wenigstens gefunden, über den hinweg ein fruchtbarer Ideen- und Güteraustausch stattfinden kann. Die Glasmalerei kann dabei das ihr seit langer Zeit verloren Gegangene zurückgewinnen. Sie kann den letzten Rest hemmender Nachahmungsschwäche abstreifen und in einer



THORN-PRIKKER, FENSTER FÜR DEN BAHNHOF IN HAGEN,
AUSGEFÜHRT VON GOTTFR. HEINERSDORFF
AUSGESTELLT BEI KELLER UND REINER, BERLIN

neuen schönen Selbständigkeit die alte Höhe einst wiederfinden. Nur dann natürlich, wenn diesem mutigen Anfang nun eine lange und konsequente Fortsetzung folgt und wenn dieser neue Versuch vom Anteil der Allgemeinheit genügend getragen wird.

K. S.

*

BERLIN

Anfangs November wird in der *Sezession* eine Winterausstellung eröffnet, die der Graphik und der Plastik gewidmet sein wird. Besonders die Skulptur soll bevorzugt werden. Wir hatten solcher Betonung der Plastik schon im Bericht der Sommerausstellung das Wort geredet, und versprechen uns von dem Versuch manches Gute.

Im Kunstsalon von *Charles de Burlet* waren graphische Arbeiten des Engländers Shannon ausgestellt, die diesen französisch kultivierten Spätpräraffaeliten in einem günstigen Licht zeigten.

Die Herbstausstellung in *Caspers Kunstsalon* enthält Werke von Liebermann, Menzel, Daumier, Thaulow, Corinth, Charlet, Jongkind, Skarbina, Leistikow und anderen.

Bei *Fritz Gurlitt* erregte eine Sammlung von Bildern Anselm Feuerbachs Interesse. Allerdings ist es mehr ein historisches als ein ästhetisches Interesse, das diese letzte Nachlese noch unbekannter Bilder erweckt. Eine Aktstudie und einige Studienköpfe erläuterten die Couturezeit, ein frühes, hier schon abgebildetes Selbstbildnis (Jahrgang IX. Seite 418) weist auf die Düsseldorfer Jahre hin, und eine Kopie nach Rubens zeigt was Feuerbach in München, in der Zeit des „faulen Hundes" getrieben hat. Kleinere Arbeiten aus Italien fügen sich dem Bilde der Entwickelung organisch überall ein.

Karl Haider ist eine kühle, genau zeichnende Nazarenernatur; doch hat er Leibl gekannt. Beides bestätigten seine Bilder wieder bei Gurlitt.

Max Clarenbach, der Sonderbündler, ist ein feines Talent. Doch hat man ihm offenbar eingeredet, er müsse „dekorativ“ sein. Als ob das künstlerisch Ausdrucksvolle nicht immer von selbst auch dekorativ wäre!

Eine ausgezeichnete Hodlerausstellung gab es bei *Paul Cassirer*. Sie war vor allem wertvoll, insofern sie auch die Anfänge Hodlers kennen lehrte. Von 1872 ab (Hodler ist 1853 geboren) war fast jedes Arbeitsjahr durch einige Bilder vertreten. Wir müssen uns vorbehalten, auf das Bild dieser Entwickelung ausführlich einmal zurückzukommen. Es ist zu wesentlich, um es in der hier geboten Kürze auch nur flüchtig umschreiben zu können. Jedenfalls sei aber gesagt, dass die Ausstellung zu den nützlichsten Thaten des ausgezeichneten Kunstsalons gehört. K. S.

BRESLAU

Die Kunsthandlungen *Arthur Lichtenberg* und *Aug. Koelsch* sind, nach vierzehnjähriger Trennung, wieder vereinigt worden. Die erste Ausstellung in den neuen Räumen enthält Werke von Böcklin, Menzel, Trübner, Liebermann, Kuehl, Courbet.

HARALDT BENGEN, FIGÜRLICHE FENSTERKOMPOSITION, AUSGEFÜHRT VON GOTTFR. HEINERSDORFF
AUSGESTELLT BEI KELLER UND REINER, BERLIN

HAARLEM

In dem *Städtischen Museum* sind für einige Zeit zwei noch wenig gesehene Werke von Franz Hals ausgestellt. Sie gehören dem Grafen Moritz Zamoyski in Warschau, der sie hier einem grösseren Publikum zugänglich macht. Es sind zwei Bildnisse in halber Figur, Pendants von gleicher Grösse und stellen einen Mann und eine Frau in schwarzer Kleidung dar. Der Mann in Schlapphut und Mantel wendet sein lächelndes Gesicht fast ganz dem Beschauer zu. Sein rechter Arm ist in die Seite gestützt, der linke in den Mantel gewickelt, der die unbekleidete Hand, welche einen gelben Handschuh hält, freilässt.

Die Frau steht nach rechts gewendet. Ihr Anzug ist reicher. Den kleinen Kopf umschliesst ein weisses Häubchen und über die Schultern fällt ein breiter, flacher Spitzenkragen, den am Busen ein schwarzes Schleifchen ziert. Das schwarze Überkleid lässt ein Stückchen eines dunkelgoldfarbenen Rocks sehen. Die linke Hand, die aus breiter Spitzenmanschette herauskommt, liegt auf dem hellen, goldgestickten Einsatz der Taille, die Rechte hängt herab.

Beide Bilder stammen aus der letzten Zeit des Meisters. Sie zeigen den vornehmen grauen Ton und auch das prachtvolle Schwarz des Berliner Oosdorpbildnisses. An Qualität aber stehen sie weit unter ihm. Franz Hals war nicht jederzeit im Vollbesitze seines Genies, es kam sehr darauf an, dass sein Modell ihn interessierte. Eine „Bohémienne“ gelang ihm nicht alle Tage. Diese beiden Porträts nun machen ganz den Eindruck bestellter Arbeiten. Unzweifelhaft von seiner Hand, aber ebenso unzweifelhaft ohne das hinreissend Übermütige seiner guten Augenblicke.

Schon als Ganzes hat das Männerporträt nicht die Schönheit anderer Einzelbildnisse von Hals. Schwarze Schatten und die zu helle Hand stören die Harmonie. Aber auch in der Bewegung ist es ohne Verve, der eingestützte Arm schwach, das Spiel der Gesichtszüge ohne heimliches Leben.

Die Figur der Frau ist nicht ohne Reiz. Spitzen, Gold und der milde Fleischton der schönen Hand bilden mit dem Schwarz des Kleides ein reiches Bukett, wenn auch der Strich eine gewisse Mattigkeit verrät, die sich sogar bis auf den Hintergrund mit seinem unschlüssigen Schlagschatten erstreckt. Der Kopf aber ist so mühsam behandelt, dass man namentlich bei den Wangen an eine fremde Übermalung denken muss. Auch das Rosa, das unter der Manschette sichtbar wird, ist von ganz unhalsischer Trockenheit.

Nun sieht man die beiden Bilder hier in der erdrückendsten Nachbarschaft, zwischen den Regentinnen und den schönsten Schützenstücken. Allein würden sie sich vielleicht besser behaupten können. E. H.

Köln



MAX PECHSTEIN, DER ARCHITEKT
AUSGEFÜHRT VON G. HEINERSDORFF
AUSGESTELLT BEI KELLER UND REINER, BERLIN

Als ein positives und erfreuliches Resultat der vielbesprochenen Bestrebungen in Sachen „Kunst und Kaufmann" erscheint eine Publikation „der Tabak in Kunst und Kultur", die von dem Inhaber der hiesigen Zigarrenfabrik Josef Feinhals aus Anlass des fünfzigjährigen Bestehens der Firma herausgegeben worden ist. Das geschmackvoll ausgestattete Werk ist nach Anordnung und mit der Kursivschrift F. H. Ehmckes gedruckt. In einem interessanten und gründlichen Essay verbreitet sich Doktor G. E. Lüthgen (Köln) über den Tabak und das Rauchen in der Kunst, und A. Boerner giebt in einem literarischen Anhang kulturhistorische Anmerkungen dazu. In einer andren Abhandlung spricht Lüthgen über moderne Packungen; er zeigt, wie auch die Vorzüge der aus alten Gildenzeichen entstandenen Aufdrucke auf Tabakpackungen mit dem Verfall der Holzschneidekunst schwanden und erst um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts neue Versuche gemacht wurden. Gerade auf diesem Gebiete schreiendster Geschmacklosigkeiten war es schwer, neuen und künstlerischen Ideen Eingang zu verschaffen, aber es gelang der Firma Feinhals in ihren Packungen für Tabak, Zigarren und Zigaretten eine Fülle von Motiven zu schaffen durch Künstler wie F. Steinert, Th. Th. Heine, Kleukens, E. R. Weiss und andere. Sie haben eine Reihe der verschiedensten Entwürfe für Packungen geschaffen, die ausgezeichnet sind durch klares Hervorkehren der Aufschriften, durch Eindringlichkeit der Farbe und Prägnanz der Flächengliederung.



CÉSAR KLEIN, WEIBLICHE FIGUR,
AUSGEFÜHRT VON G. HEINERSDORFF
AUSGESTELLT BEI KELLER UND REINER.

Die zahlreichen (schwarzen und farbigen) Abbildungen, nach allen möglichen Dingen und Szenen, die den Tabak und das Rauchen angehen, machen die Publikation auch für den verwöhnten Bibliophilen wertvoll. A. F.

BERLIN

Die vieldebattierte juryfreie Kunstausstellung ist zur That geworden. Ihre erste Veranstaltung in einem Atelierhaus in der Potsdamer Strasse vermag von der Notwendigkeit der Gründung aber ebensowenig zu überzeugen, wie das Räsonnement es vermochte. Im wesentlichen ist diese Ausstellung ein Rendezvous der Dilettanten geworden, vor allem auch der weiblichen. Interessanter und künstlerisch wertvoller sind eigentlich nur die in einem Saal vereinigten Arbeiten von Mitgliedern der „Neuen Sezession". Doch lernt man diese Malereien zur Genüge ja eben in den Ausstellungen der „Neuen Sezession" kennen. Es ist in diesen Jahren ein solcher Hunger nach neuen Talenten in Berlin, die Kunstsalons, die Sezession, die Neue Sezession, die Grosse Ausstellung sogar und viele Privatleute spähen so eifrig nach eigentümlich profilierten Begabungen aus, dass es wirklich solcher tendenzvoller Veranstaltungen nicht bedarf. Zu einer Kunstmarkthalle — die ja eine gewisse Berechtigung hätte — können solche juryfreie Ausstellungen nicht werden; sie werden vielmehr, wie der Erfolg zeigt, zu einem Siechenhaus der Kunst, in dem das Mitleid erweckt wird. Das Mitleid aber verwirrt nur die strenge und reine Forderung, von der man der Kunst gegenüber nun einmal nicht lassen darf.

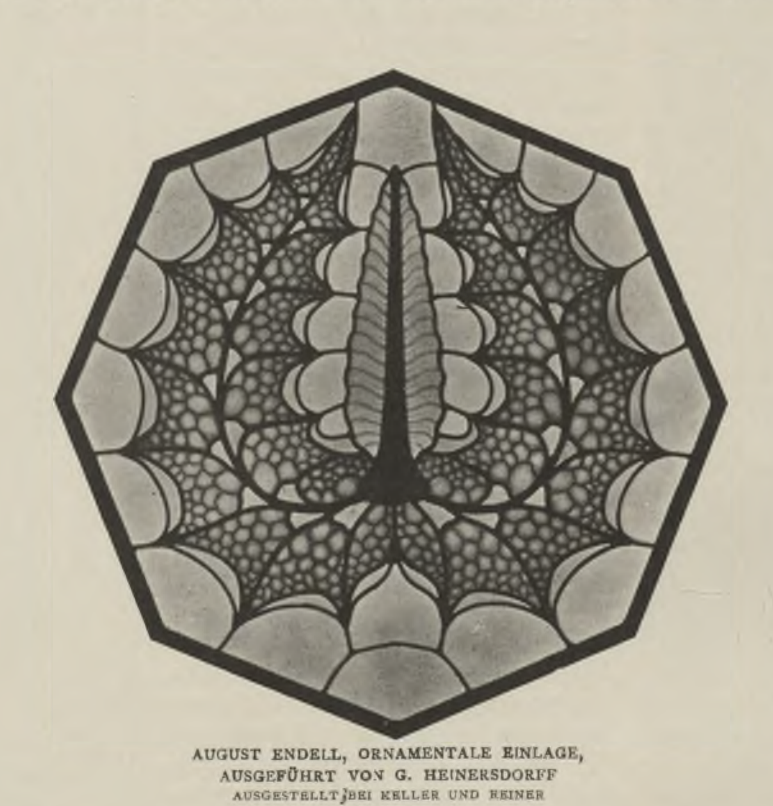
K. S.

❋

Im Kunstsalon von *Karl Haberstock* sind eine Reihe wertvoller Bilder ausgestellt. Von Uhde findet man das bekannte Bild „Lasset die Kindlein zu mir kommen", von Jozef Israels ein Selbstbildnis, von Trübner einen die Zeitung lesenden Mohren und mehrere Landschaften. Ferner sind Leibl, Feuerbach, Böcklin, Liebermann, Eysen, Thoma, Hodler und andere gut vertreten. Von der vorzüglichen Schuch-Sammlung Haberstocks war schon gelegentlich ihrer Ausstellung in München die Rede.

❋

Die *„Neue Sezession"* veranstaltet von Mitte November bis zum 31. Januar ihre vierte Ausstellung. Eingeladen ist die „Neue Künstlervereinigung München". Die Ausstellungsräume befinden sich Potsdamer Str. 122.



AUGUST ENDELL, ORNAMENTALE EINLAGE, AUSGEFÜHRT VON G. HEINERSDORFF
AUSGESTELLT BEI KELLER UND REINER

LOTHAR VON KUNOWSKI

Eine Auseinandersetzung mit dem Wirken und Wollen Lothar von Kunowskis ist peinlich. Man schiebt sie darum so weit wie möglich hinaus. Eine im *Berliner Kunstgewerbemuseum* stattfindende umfangreiche Ausstellung von Arbeiten der Düsseldorfer Schule und im besonderen Gertrud von Kunowskis, der Gattin und Musterschülerin dieses Kunsterziehers, und sodann der Umstand, dass jüngst ein anspruchsvoll auftretendes Werk über die Erziehungsmethode Kunowskis herausgegeben worden ist*, zwingen nun aber zur Stellungnahme.

* „Unsere Kunstschule" von Lothar und Gertrud von Kunowski. Verlag für Nationalstenographie, Dr. Albrecht von Kunowski, Liegnitz 1910.

Zuerst mag das menschlich Schöne gesagt werden. Die beiden Kunowski sind unzweifelhaft starke Persönlichkeiten. Der Mann, der Lehrer ist ein Fanatiker seiner Idee, der leidenschaftliche Erfinder eines Systems, eine Lehrernatur mit genialen Zügen; seine Frau und Schülerin ist eine von ihrem Gatten und Lehrer Fanatisierte, eine Künstlerin, in der eine Käthchen von Heilbronn-Hingabe geistig und produktiv geworden ist. Es hat etwas Erschütterndes zu sehen, wie eine entflammte männliche Willenskraft nur durch ein Frauenwerk, nur durch Schülerarbeiten hindurchzuschimmern vermag, wie die Erziehernatur Kunowskis nur mittelbar wirken und selbst nicht schaffen kann, was sie theoretisch predigt. Es geht von der Erscheinung dieses geistig

immer mehr ineinander wachsenden Ehepaares eine sittliche Kraft aus; es wirken diese Persönlichkeiten mit dem Reiz dramatischer Gestalten, in denen sich Schicksal verkörpert. Mit höchstem Respekt sieht man zwei Menschen sich ganz einer Sache hingeben, sieht man sie freiwillig dienen, wie heute ganz wenige nur so blindlings und redlich dienen.

Wendet man den Blick vom Subjektiven aber auf die Sache, so mag man nicht weit folgen. Wahrhaftig, es fehlt nicht an gutem Willen; denn wer folgte nicht gern den Thaten eines so arbeitsfreudigen Optimismus, einer so ganz auf geistige Ziele gerichteten Erziehersehnsucht! Welcher Kunstfreund möchte der Jugend nicht gerne sagen: hier ist der rechte Weg, der rechte Lehrer! Das aber verbietet eben nichts so sehr als die Liebe zur Kunst. Kunowski überzeugt nicht, überzeugt nicht mehr, nachdem man mit seiner Idee nun einige Jahre gelebt hat. Weder die Ausstellung noch das gewichtige Buch überzeugen. Im Gegenteil, man sieht, hier sowohl wie dort, einen gefährlichen Diktator unseres modernen Geisteslebens in all seiner Herrschsucht aufstehen: den Gedanken. Den Gedanken, der die naive Sinnlichkeit tötet, den übergescheiten und im Grunde doch recht beschränkten Schulmeistergedanken, der die Dinge ihrer geheimnisvollen Heimlichkeit entkleidet, der auf allen Gebieten heute „neue Kultur" schaffen will, im blinden Glauben, das was seiner Natur nach Wirkung sein muss könne zur Ursache gemacht werden.

Kann ein Mann, der selbst nicht ausübender Künstler ist, ein guter Kunstlehrer sein? Kann man ein Kunsterziehungssystem erfinden? Kann es überhaupt eine bedeutende Lebensaufgabe sein, nichts zu thun als zu erziehen und nur für andere zu leben? Ich meine, alle Fragen sind mit nein zu beantworten. Der Kunstlehrling lernt vom Beispiel unendlich viel mehr als vom Wort. Die wohlthätige Konvention muss sich ihm in Persönlichkeiten und in der vorbildlichen Produktion lebendig verkörpern. Das Unaussprechliche im Verhältnis von Meister und Schüler ist das Wertvollste. Auch Kunowski empfindet die Notwendigkeit auf ein konkretes künstlerisches Lebenswerk immer wieder zu verweisen Er benutzt die Arbeiten seiner Frau dazu. Aber das sind auch wieder nur Produkte seiner Methode. Nur! denn Gertrud von Kunowski ist keineswegs ein gestaltender Künstler. Ihre Energieleistung ist bewunderungswürdig; aber ihre „michelangelesken" Akte sind unlebendig und zugleich in einer peinlichen Weise virtuos. Trotz der künstlich monumentalen Handschrift sind sie süsslich, kompliziert und ohne natürlichen Sinn für Konstruktion. Es ist in ihnen, und mehr noch in den andern grossen farbigen Darstellungen, ein dekorativer Chick, der an den fatalen französischen Ungarn Mucha unmittelbar erinnert; an kapriziöse Plakatwirkungen also, an etwas entschieden Kunstgewerbliches. Es fehlt der höhere Geschmack. Die karikaturfrohen Kinderarbeiten, der Porträtkopf der Dreizehnjährigen sind, der darin enthaltenen künstlerischen Naivität nach, höher zu bewerten als das ganze stolze Lebenswerk. Schritt um Schritt scheint die Fähigkeit, lebendig zu charakterisieren, ertötet. Diese Kunst ist künstlich, und bleibt überall frauenhaft eng. Die Arbeit ist zwar stets ernsthaft, aber zu methodisch ernsthaft; sie ist pädagogisch kultiviert, aber ohne natürlichen Geschmack. Manches ist schlechthin unmöglich.

Nun ist die Leistung Gertrud von Kunowskis aber die Probe aufs Exempel. Was in ihren Arbeiten Reinkultur ist, das kehrt bei allen Schülern mehr oder weniger wieder. Man sieht überall die naiv anschauende Phantasie in den Netzen der Hilfslinien sich verfangen und der grossen Spinne Begriff zum Opfer fallen. Die Qualität der Schülerleistung ist immer respektabel; doch ist sie auch nicht eben besser als man sie sonst zu sehen gewohnt ist. Alles in allem: Akademie, Kunowskiakademie. Dieses Kunsterziehungsreglement geht — das ist sein Fehler — nicht hinter einer praktisch geübten grossen Kunst her, sondern will ihr vorausgehen. Es will eine neue monumentale Wandmalerei schaffen, einen neuen Stil der Plastik. Es will Mutter der Kunst sein, wo es doch nur deren Kind sein könnte. Nur weil dieses Missverhältnis gefühlt wird, muss der Geist der alten Kunst beschworen werden. Auch das ist innere Konsequenz des Akademischen.

Freilich will Lothar von Kunowski seinen Unterricht nur als Vorschule verstanden wissen. Aber was heisst Vorschule, wo trennen sich Lehrjahre und Wanderjahre! Alles geht ineinander über, alles ist in jeder Stunde zugleich da, alles ist Hauptsache und Nebensache in einem. Die ersten Eindrücke aber sind die entscheidendsten und es mag einem jungen Künstler nicht leicht werden, sich aus den Konstruktionsnetzen dieser Methode wieder zu befreien, aus der unbewussten Brutalisierung der Form, aus der flotten Kunstgewerblichkeit zu einem höheren naiven Einheitsgefühl zurückzufinden. Es mag ihm doppelt schwer werden, sich als Autodidakt später zu erwerben, was in dem geistvoll leidenschaftlichen Akademismus Kunowskis nicht ist und nicht sein kann: höheres Qualitätsgefühl, wahres Kunstempfinden.

Im Begleittext zu einem recht mässigen, naturalistisch befangenen Bildnisentwurf seiner Frau liest man von Lothar von Kunowski den Satz: „Auf diesem Können ruht die Meisterschaft des Franz Hals". Ähnlichen Aussprüchen begegnet man des öfteren. Solche Urteile richten aber das ganze System, sie streifen an Grössenwahnsinn, sie zeigen, dass Lothar von Kunowski in entscheidenden Punkten nicht weiss, was in der Kunst gut und was schlecht ist. Sie zwingen zu einer Auseinandersetzung wie der hier versuchten; denn sie lassen erkennen, in welcher Weise selbst eine wertvolle Persönlichkeit, selbst ein untadelhafter und eiserner Wille zu einer Gefahr werden können.

Karl Scheffler.



AUKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Bei *Rudolf Lepke* findet anfangs November die Auktion der Sammlung G. von Gerhardt statt, der die Kunstfreunde mit lebhaftem Interesse entgegensehen. Die Sammlung zerfällt in zwei Teile: in eine Abteilung alten Kunstgewerbes und in eine Sammlung alter Bilder. Die Ausstellung der Kunstwerke ist vom 5.–6. November, die Auktion schliesst sich dann unmittelbar an. Die in Budapest entstandene Sammlung von Gerhardt ist das Lebenswerk eines der passioniertesten und feinsinnigsten Sammler; sie geniesst einen gewissen europäischen Ruf. Die Abteilung des Kunstgewerbes enthält vor allem Porzellan, und in erster Linie alt Meissener Porzellan, mit schönen Arbeiten von Boettger, Kaendler usw. Sodann finden sich Wiener Porzellanplastik, Bildnisminiaturen, silberne Gefässe und viele Kleinkunstarbeiten: Tabatièren, Châtelaines, Necessaires und Bibelots. Die Gemäldesammlung enthält wertvolle Bilder von dem „Meister der weiblichen Halbfiguren", den man in Jean Clouet hat erblicken wollen, von Peter Breughel d. Ä., Balth. van den Veen, Salomon und Jacob Ruisdael, Vermeer, Jan van Goyen, Willem van de Velde, Ph. Wouwermann, und Pieter de Hoogh, von den Cuyps, Frans Snyders, David Teniers d. J., Antonio Canal, Madame Labille-Guiard, Thomas Lawrence, Turner und anderen Meistern solchen Grades.

❄

Der zweite Teil des Nachlasses Joachim Sagerts wird am 15. November und an den folgenden Tagen bei *Amsler & Ruthardt* versteigert. Die Sammlung enthält Graphik von Künstlern vom fünfzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert. Besonders hervorzuheben ist ein reiches Werk Daniel Chodowieckis, das viele Blätter mit frühen Plattenzuständen enthält.



MDME. LABILLE-GUIARD, KINDERGRUPPE
SAMMLUNG G. V. GERHARDT, BUDAPEST

LEIPZIG

Bei *C. G. Boerner* finden im November und Dezember einige wichtige Versteigerungen statt. 1. Der zweite Theil der Autographensammlung Geibel-Hertenried (4.—6. Dezember); 2. eine Sammlung von Manuskripten und Miniaturen des 12.—16. Jahrhunderts aus süddeutschem Besitz; 3. Handzeichnungen aus den Sammlungen Paul Mohn, Berlin und Usener, Frankfurt am Main. In der Sammlung Mohn ist vor allem Ludwig Richter gut vertreten, in der Sammlung Usener hauptsächlich Chodowiecki und Arbeiten Frankfurter Künstler; 4. Kupferstiche aus denselben beiden Sammlungen. Die Versteigerungen sind, außer der zuerst genannten Auktion Geibel-Hertenried, vom 23. November bis zum 1. Dezember.

FRANKFURT a. M.

Bei *Rudolf Bangel* finden folgende Auktion statt: 7. und 8. November. Gemälde moderner Meister, Antiquitäten, Kunstsachen, Teppiche, Waffen, Miniaturen und dergleichen im Auftrag des Nachlassverwalters eines rheinischen Grossindustriellen, eines mitteldeutschen Fabrikanten und anderer. Illustrierter Katalog 799.

Bei *Adolf Hess Nachfolger* wird am 13. November und an den folgenden Tagen die IV. Abteilung (Münzen des Mittelalters) der Sammlung Dr. Richard Jul. Erbstein versteigert.

CHRONIK

Zu dem Aufsatz dieses Heftes „Der Ausbau der Nationalgalerie" ist noch zu bemerken, dass es Ludwig Justi, wie eben bekannt wird, geglückt ist, noch eine wichtige Neuerung durchzusetzen, indem er alles auf eine Karte setzte. Die Landeskunstkommission, der schlimmste Hemmschuh für einen konsequent sachlichen Ausbau der Sammlung, ist, soweit die Nationalgalerie in Betracht kommt, ausgeschaltet worden. Der gesamte Landeskunstfonds beträgt für das Jahr 350000 M., davon entfallen 100000 M. auf die Nationalgalerie und 250000 M. auf den künstlerischen Schmuck von Kreishäusern, Regierungsgebäuden usw. Die Verwendung dieser letzten 250000 M. untersteht nach wie vor der alten Landeskunstkommission, die sich aus Professoren und Akademiedirektoren aller Akademiestädte Preussens zusammensetzt, darum nur selten, oft nur einmal im Jahr, zusammentreten kann und in diesen kurzen Stunden auf Kompromisse angewiesen ist, da es zu wichtigen und wertvollen Entschlüssen bei dieser Lage der Dinge nicht kommen kann. Die 100000 M. sind nun aber für die Nationalgalerie auch insofern deutlich von der Gesamtsumme abgezweigt worden, als für die Verwendung dieser Summe zum Zwecke der Neuerwerbung eine neue Kommission gebildet worden ist. Ihr gehören, ausser Ludwig Justi, an: Louis Tuaillon, Arthur Kämpf, Kommerzienrat Arnhold, ein Vertreter des Kultusministeriums, und der jeweilige Professor der Kunstgeschichte an der Universität, bis zum April also Heinrich Wölfflin. Den Vorsitz führt der Prinz August Wilhelm. Justi hat mit dieser Reform einen grösseren Sieg errungen, als es dem ferner Stehenden im ersten Augenblick scheinen mag. Mit einer solchen Kommission kann ein modern gesinnter Direktor, wenn er sich seines Wegs bewusst ist, sehr wohl fruchtbar arbeiten. Um so mehr als stets eine unmittelbare Verbindung mit den in Berlin Wohnenden herzustellen ist und gute Gelegenheiten darum wahrgenommen werden können. Auch kann der Prinz August Wilhelm, von dessen Kunstsinn man allerhand Gutes hört, ein nützlicher Vermittler zwischen der Galerie und dem Kaiser werden. Alles in allem: organisatorisch ist in den beiden letzten Jahren ungewöhnlich glücklich operiert worden, so dass man jetzt mit einer gewissen ruhigen Zuversicht der Entwickelung der Galerie entgegensehen kann.

✻

Der Kunstschriftsteller Hans Rosenhagen hat in einer Besprechung der Neuerwerbungen der Nationalgalerie im „Tag" unter anderen auch nicht üblen Bemerkungen den Satz geschrieben:

„Es kann dem Kaiser nicht verdacht werden, dass er sich ablehnend gegen die Mitglieder einer Künstlergruppe (die Berliner Sezession ist gemeint) verhält, aus deren Lager ihm beständig Schmähungen entgegenschallen und deren Existenz gegenwärtig eigentlich nur noch durch ihre Oppositionsstellung künstlich aufrecht erhalten wird."

Daraufhin hat der Vorstand der Berliner Sezession folgenden Protest an die Zeitungen geschickt:

„Allen denen gegenüber, die mit künstlerischen Dingen auch nur oberflächlich vertraut sind, bedarf es wohl keiner Richtigstellung gegenüber diesen unerhörten Verdächtigungen; der breiten Öffentlichkeit gegenüber aber müssen wir zum Schutze der Künstlervereinigung, deren Interessen wir zu wahren berufen sind, feststellen, dass die Berliner Sezession jederzeit nur künstlerische Ziele verfolgt hat und solche auch jetzt noch allein verfolgt. Herr Rosenhagen aber hat die oben wiedergegebenen Unterstellungen wider besseres Wissen erhoben, da er durch jahrelange Beziehungen zu unserer Vereinigung über deren Verhältnisse genau unterrichtet ist. Herr Rosenhagen, der für sich den Rang eines Kunstkritikers in Anspruch nimmt, hat bei seinem Vorgehen ganz ausser acht gelassen. dass ein Kritiker ein objektiver Richter, aber nicht ein Verleumder sein soll."

Für unser Gefühl hat die Sezession Rosenhagen zu ernst genommen — wie sie überhaupt alles Gedruckte zu tragisch nimmt. In der Sache hat sie natürlich recht. Rosenhagen ist seit Jahren schon ein deroutierter Schriftsteller. Was er Gutes wirken konnte, hat er gewirkt; da er innerlich jetzt nichts mehr erlebt und darum nichts Lebendiges mehr zu sagen hat, wird er ein Kunstpolitiker, im üblen Sinne des Wortes. Wenn er seinen Ruf, einst ein Vorkämpfer gewesen zu sein, bewahren möchte, so würde er gut thun, sich dem kaufmännischen Beruf seiner Jugend wieder zuzuwenden — dem er sich während seiner Kunstrichterthätigkeit ja niemals ganz entfremdet hat.

✻

Heinrich Woelfflin verlässt die Berliner Universität, um einem wiederholt an ihn ergangenen Rufe nach München Folge zu leisten. Für Berlin bedeutet sein Abgang einen ernstlichen Verlust, denn Woelfflin ist die vornehmste Persönlichkeit unter den deutschen Universitätslehrern der Kunstgeschichte. In ihm lebt die Tradition Jakob Burckhardts weiter, mit dem ihn die gleiche Landsmannschaft und eine verwandte Gesinnung verbinden. Gleich Burckhardt hat er sich zunächst mit Architekturgeschichte befasst, die immer als die beste Vorschule und Einleitung aller weiteren Kunststudien gelten mag. Mit Burckhardt teilt er die tiefe Sympathie für die italienische Renaissance in ihren abgeklärten Formen klassischer Reife. An Burkhardt erinnert sein schriftstellerischer Ausdruck, bisweilen auch die Gruppierung seines Stoffes. Die Geistesverwandtschaft verdeutlicht allerdings auch den Abstand der beiden Persönlichkeiten. Als der Vielseitigere, weiter und tiefer Blickende stand Burckhardt auf einer höheren Warte. Mehr noch! Er stand in seiner Vereinigung von Weisheit und Gelehrsamkeit, von Anmut und schlichter Grossartigkeit allein, von keinem erreicht. Die Kunst, die er doch von Herzen liebte, sah er nur im Komplex einer vielfältigen kulturellen Bethätigung, die er als ein Ganzes zu betrachten gewohnt war—und zugleich als ein Historisches. Denn er war und blieb durchaus Historiker, so dass er es zum Beispiel vermied, das Geschichtliche auf die Gegenwart zu beziehen und vielmehr umgekehrt die neuesten Geschehnisse sub specie aeternitatis auf die Weltgeschichte bezog. – Darin ist Woelfflin anders geartet, der Sohn einer jüngeren Zeit. Sein Verhältnis zur Kunst hat sich in dem fruchtbaren Verkehr mit bedeutenden Künstlern (des Maréesschen Kreises) gebildet und hinter seiner historischen Darstellung steht unausgesprochen der Hinweis auf das Wollen und Sollen der Gegenwart. In dieser Verbindung der Theorie mit den schöpferischen Kräften unserer Zeit beruht der besondere pädagogische Wert Woelfflins als eines akademischen Lehrers.

Nun ist es begreiflich genug, dass ein so gerichteter innerlich unabhängiger Mann sich in München wohler fühlt, als in Berlin, wo überall ein kunstfremder Wille in künstlerische Angelegenheiten hineinkommandiert, die Freien stört und die Gefügigen belohnt. Dem preussischen Kultusministerium geschieht nur recht, wenn Woelfflin geht. Jede Regierung bekommt die Universitätsprofessoren, die sie verdient.

*

Gelegentlich des fünfundzwanzigjährigen Jubiläums Alfred Lichtwarks ist von Hamburger Bürgern, die die Bedeutung ihres Galerieleiters für Hamburg und für Deutschland zu würdigen wissen, eine Stiftung in Höhe von 65000 Mark gemacht worden zur Anschaffung von Werken, auf die Lichtwark für seine Kunsthalle besonderen Wert legt. Auch im Reich hören wir diese Nachricht mit Freude und Genugthuung.

*

Die Berliner Sezession hat Ferdinand Hodler zu ihrem Ehrenmitglied gemacht.

*

Die Fortsetzung des im Oktoberheft begonnenen Aufsatzes von Emil Waldmann: „Probleme der Plastik in der vorklassischen Zeit" kann aus Gründen der Raumdisposition erst im Dezemberheft erscheinen.

*

In dem Aufsatz von Julius Elias „Die grosse Berliner Kunstausstellung", Heft XI des vorigen Jahrganges, Seite 590, Spalte b, Zeile 11 von unten, muss das „nicht" am Anfang der Zeile fehlen. Der Satz heisst also: „Diese Abhängigkeiten (Dahls von Constable) wären nicht zu bezweifeln, auch wenn man biographisch nicht festgestellt hätte, dass Dahl in Paris war."

F Kobow

KRINOLINGRUPPE, MEISSEN UM 1740
SAMMLUNG G. V. GERHARDT, BUDAPEST



Lovis Corinth

Hänse Herrmann
Berlin W.
Potsdamerstr. 134 a



Käthe Kollwitz

Hänse Herrmann
Berlin W.
Potsdamerstr. 134 a



Hänse Herrmann
Berlin W.
Potsdamerstr. 134 a



Hänse Herrmann
Berlin W.
Potsdamerstr. 134a



Hänse Herrmann
Berlin W.
Potsdamerstr. 134a



NEUE BÜCHER

Marius-Ary Leblond. Peintres de Races. Brüssel. Van Oest & Co. 1910.

Der Titel dieses Buches wäre etwa zu übersetzen mit „Das Nationale in der Malerei“. Vom eigentlichen Rassenproblem und seinen Beziehnungen zur Kunst ist wenig darin die Rede; es werden nur einige der bedeutendsten modernen Maler verschiedener Nationalität vorgeführt. Daran aber, dass zum Beispiel als Repräsentant Afrikas der in Algier lebende Franzose Maxime Noiré auftritt, sieht man, dass selbst diese Klassifikation noch nicht einmal genau genommen ist, und dass die einfache Geographie entscheidet. Nur in dem letzten Kapitel, das über Paul Gauguin und Oceanien handelt, wird die Rassenfrage in der Kunst eingehender untersucht. Man erwartet hier natürlich von dem Verfasser der „Ile de Madagascar“ und der „Anthologie coloniale“ interessante Aufschlüsse über die Bedeutung des Exotischen in der Kultur und der Kunst, und diese Erwartungen werden auch nicht enttäuscht. Dieses Kapitel über Gauguin ist neben dem über van Gogh eines der besten des ganzen Buches; hier hält der Verfasser die Versprechungen, die er in dem interessanten Vorwort macht. Was er in dieser Einleitung über den Internationalismus in der Malerei sagt, über Paris als Sammelpunkt auswärtiger Künstler, über den Hang zur Entnationalisierung der einzelnen Völker, das ist wirklich vortrefflich und zeugt von grossem kulturhistorischen Scharfblick und feiner gebildeter Beobachtung der Zeitgeschichte und ihrer Strömungen.

Aber das Buch hat doch einen zwiespältigen Charakter. Es muss ihn haben, weil der Maassstab, mit dem die einzelnen Erscheinungen, die verschiedenen Künstlerpersönlichkeiten, gemessen werden, nicht ein Maassstab des künstlerischen Wertes ist. Was für das Oeuvre eines Künstlers allein entscheidet, das ist doch die absolute Bedeutung, die Qualität seiner künstlerischen Leistung. Dass van Gogh die wahre Seele des modernen Holländertums in sich hatte, ist ungeheuer interessant zu wissen, aber wenn man ihm in der Gesellschaft des Kanadiers W. I. Morrice oder des Franzosen Charles Lacoste begegnet, nur weil diese beiden auch eine bestimmte nationale Eigenart repräsentieren, wird man doch verstimmt über den bedenklichen Mangel an Urteil in den eigentlich künstlerischen Fragen. Unter der Hand: es steht zu wenig von Kunst in dem Buch, zuviel von andren Dingen. Man kann van Gogh hochschätzen und kann Anglada gern haben — aber sie nebeneinander zu nennen, geht nicht an. Hier fragt man sich doch, weshalb denn eigentlich noch über Malerei geschrieben wird, wenn die Qualitätsfrage ausscheiden soll. „Wertungen sind alles“.

Auch wenn man sich auf das Einzelne einlässt, kann man nicht zu allem stillschweigen und man muss zum Beispiel bei dem Kapitel über den als Vertreter Deutsch-

lands fungierenden Max Liebermann dem Verfasser den Mangel eingehenden Studiums vorwerfen. Die Auswahl der besprochenen Werke ist ungeheuer einseitig, von der ganzen interessanten Entwickelung dieses Meisters bekommt der Leser keine Ahnung, und Urteile wie etwa jenes, dass Liebermanns Sujets reizlos und vulgär seien, wirken im Jahre 1910 doch etwas anachronistisch. Und wer im allgemeinen über die deutsche Malerei schreibt, sollte sich hüten, Sätze drucken zu lassen wie folgenden: „Les barbarismes de couleurs, le contre-sens de tons, les non-sens de lumière, les fautes de syntaxe de dessin abondent dans les tableaux qui ressemblent tous à des thèmes ou à des versions.“ Jeder weiss heute, dass im neunzehnten Jahrhundert Frankreich die erste Rolle in der Geschichte der Malerei gespielt hat und besonders die Deutschen geben dies gern und dankbar zu. Aber gegen solch summarische Urteile muss man sich doch verwahren als gegen eine Ungerechtigkeit. Jeder Besucher französischer Galerien und Privatsammlungen kann Hunderte französischer Maler aufzählen, auf die solche Verdammungsurteile gerade so gut passen würden. Es kommt aber nicht auf die schlechten Maler an, sondern auf die guten, auf beiden Seiten, und wenn der Verfasser die guten deutschen Maler des neunzehnten Jahrhunderts wirklich kennen würde, so könnte er dergleichen nicht äussern, und er könnte dann einen der Schlusssätze dieses Essais über Liebermann nicht mehr gut verantworten, der da heisst: „En peinture, comme peut-être en tout, l'Allemagne semble donc avoir fait banqueroute“.

Die falsche Fragestellung, die den Verfasser bei der Komposition seines Buches geleitet hat, musste sich rächen. Wer auf das Gegenständliche bei einem Bilde fast alles Hauptgewicht legt, anstatt das Künstlerische daran genau zu analysieren, wen Literarisches und Kulturhistorisches und alles mögliche andre Assoziative vornehmlich interessiert, wer in Liebermann den „treuen und fleissigen Historiker des deutschen Lebens in Freud und Leid sieht“, dessen Urteile müssen natürlich schief werden. Eine Rechnung, die von Anfang an falsch ist, kann im Resultat unmöglich auf einmal richtig sein.

Dies wäre vom Standpunkt der Kunstwissenschaft aus hauptsächlich gegen dieses Buch einzuwenden. Über andre Dinge mögen sich die Fachmänner andrer Gebiete mit dem Verfasser auseinandersetzen, zum Beispiel die Rassenpsychologen darüber, inwieweit es gerechtfertigt ist, den edelrassigen Juden Liebermann schlechthin als Prototyp der deutschen Seele oder der deutschen „conscience“ hinzustellen. Ich glaube, dass solche Charakteristik weder auf die deutsche Seele noch auf Liebermann anzuwenden ist. Aber selbst wenn sie passen sollte, so wäre dies doch immerhin noch eine höchst oberflächliche Art der Rassenpsychologie. Die deutsche Seele müsste, als ein anonymes Wesen, sich die Identifizierung wohl gefallen lassen, Liebermann dagegen würde sie sich wahrscheinlich stellenweise sehr verbitten.

Man sieht, man gerät auf Irrwege, wenn man dieses Buch liest. – Die Abbildungen, die zum Teil sehr selten oder gar nicht reproduzierte Gemälde vorführen, sind fast durchweg gut, besonders die zum Kapitel über Gauguin.

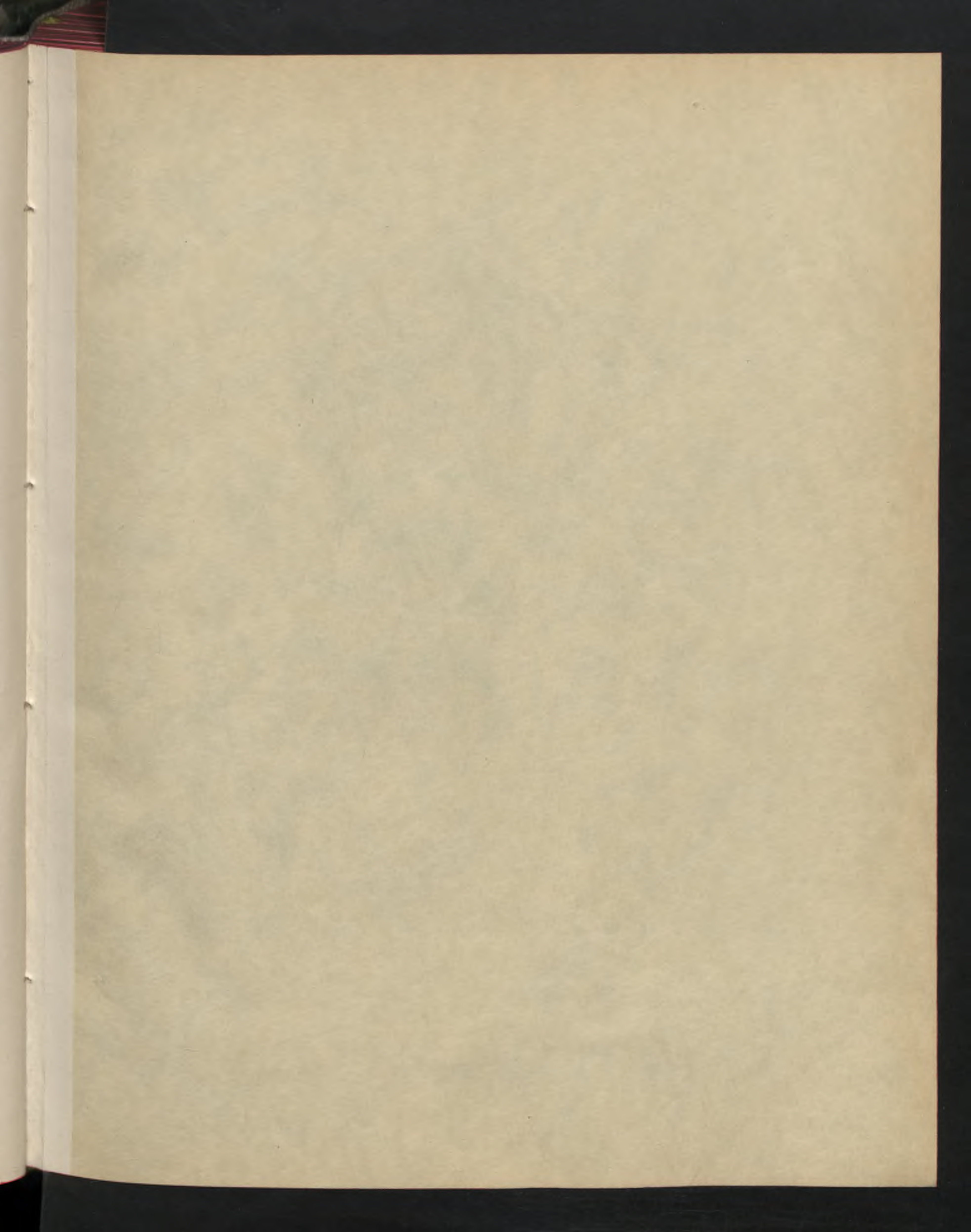
Von Wert ist ferner auch die dem Bande beigefügte Bibliographie.

Emil Waldmann



AUGUSTE RENOIR, BILDNIS VON PAUL DURAND-RUEL
ZU DEM AUFSATZ „PAUL DURAND-RUEL“

ZEHNTER JAHRGANG. ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 21. OKTOBER. AUSGABE AM 1. NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTELF.
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





WALDEMAR RÖSLER, FRAUENKOPF

ORIGINALLITHOGRAPHIE



SPAZIERGÄNGE

VON

JOSEF ISRAELS

MITGETEILT VON MAX EISLER

Was den literarischen Arbeiten Israëls' vor allem Reiz und Wert giebt, ist die Pracht an Reflexen der bildkünstlerischen Persönlichkeit, die sie tragen. Der Maler der Dämmerung tritt durch seine Schriften in ein bestimmteres Licht, die Art seines Schauens erfährt eine nähere, sinnfällige Erläuterung.

So ist sein Reisebuch „Spanien“ * ein Quellenwerk geworden. Ein lockeres Bündel von Impressionen, ein persönliches Empfängnis auf der ersten Stufe. Was dieses Buch übereinstimmend mit dem Malwerke Israels sagt, vertieft die Erkenntnis vom Künstler. Überdies gewährt es den pikanten Reiz, die leidenschaftlichen Äusserungen eines südlichen Landes und Lebens durch das Medium einer holländischen, melancholischen Persönlichkeit gehen zu sehen. Aber gerade der Einschlag von Exotischem in diesem Buche, das Israels mit der milden Schwäche des Künstlers, der an seinen Versuchen im Fremdgebiete die meiste Freude hat, bis in sein hohes Alter liebte, steigerte das Verlangen, den Holländer im Nahbezirke seiner bildnerischen Wahrnehmung zu sehen. Es war eine Analogie zu jener ins Unwesentliche sich versenkenden Stimmung zu erwarten, die aus dem schönen, wohlbekannten Brief Bürger-Thorés an Théodore Rousseau leidenschaftlich losbricht, — nur mehr verhalten, in heimatliche Enge beschränkt und auch im Landschaftlichen von den Maassen des Interieurs eingefangen. Denn es ist doch ein feiner, sehr wesentlicher Unterschied zwischen dem, was in der Waldsphäre von Fontainebleau und unter dem zartgrauen Schleier des holländischen Himmels zur paysage intime wurde: vielleicht liegt es am Einschlage vom Interieur her, den hier die Landschaft erhielt.

Man weiss vielleicht, dass Israëls seine Reife zwischen dem Haag und Scheveningen zugebracht hat: die Winterhälfte auf der Koninginnegracht am breiten, tiefgrünen Kanal mit dem Ausblick auf Wiesenland und Waldsaum; den Sommer am Strande,

* Erschienen bei Bruno Cassirer, Berlin, 2. Aufl. 1906.

die weite Meeresfläche und die freie Himmelshöhe vor sich, — „die beiden Komponenten, in deren Begreifen das Rätsel aller Grösse der Landschaftsmalerei gelegen ist", wie er sagte. Hier verliefen seine täglichen Spaziergänge, die er, so lang es nur ging, dem schwächlichen Körper abgetrotzt hat. Und hier setzen auch die zwei Schilderungen ein, die sich dem übrigen, im Deutschen schon bekannten literarischen Werk des Meisters anschliessen. Die eine geht dem Sommertreiben des Strandes und dem herbstlichen Sturmleben des Meeres nach, die andere, die hier folgt, giebt den Morgenweg des Einsamen, die kleinen Wunder und das grosse Entdeckerglück.

Es ist ein schlichtes Ding und im Schlichten nur liegt sein Hinweis ins Grosse. Es bietet sich in brüchiger Form und in schwerfälligem Ausdruck; aber man würde den plastischen Willen, die Naivetät der Aufnahme, Frische, Bewegung und Schalkhaftigkeit verfälschen, wollte man es glätten. Es ist nur merkwürdig darin, woran das Auge haftet und wie sich ihm die Erscheinung bietet. Dann etwa noch, wie das Herz in die Sache dringt und ihm seine Banalität nimmt. Wie das Alltägliche zum malerischen Ereignis wird. Wie alles Feste im Lichte fliesst und Pracht gewinnt. Kurzum, wie ein holländischer Maler der Natur seiner Heimat an den Leib rückt. Einer, der Israels heisst und etwa achtzig alt ist, als er das niederschreibt. Die Landschaft, interpretiert vom Meister des Interieurs.

Es ist gewiss vom Wesentlichsten, was der Schriftsteller Israëls je gesagt hat, — nicht nur für sich, sondern für die ganze Reihe, in der er steht.



JOSEF ISRAELS, DER SANDSCHIFFER

„Am Morgen früh auf, das macht frisch, — gut Wetter oder keins, es muss spaziert werden. So nahm ich auch heute meinen Hut und Stecken, und hinaus auf die Strasse.

Zu meinem Glück, die liebe Koninginnegracht hat ihr Odeur noch nicht verbreitet, doch ich eile, die lange Häuserreihe, die mir nichts sagt, hinter mich zu kriegen. Aber bin ich nur einmal über die Brücke, die nach dem Wassenaarschen Weg führt, dann steh ich still, denn . . . . ich bin schon „draussen".

Sollte man's glauben? Hart bei der Stadt hat man hier linkshin weitgedehnte Weiden und in der Ferne grenzen hohe, schöne Baumformen daran. Da laufen und liegen und grasen die Kühe, bunte und braune, und staffieren den köstlichen Teppich. Vor

meinen Füssen strömt das blanke Wasser eines breiten Slootes und in langer Reihe stehen die dickköpfigen Kappweiden, aus deren Häuptern die Zweige aufsprossen mit ihrem graugrünen Blattwerk. Ein kleiner Junge lässt seine Ziege am Slootrande Gras knabbeln und ein Stückchen weiter kommt mir eine Milchmagd entgegen, mit Joch und Eimern beschwert, und sagt mit einem Kopfnick „Guten Morgen", ... bin ich nicht draussen?

Aber ich muss noch immer nach links ausschauen, denn zur Rechten hat die Wohnungsnot eine Zahl neuartiger Bauten erstehen lassen, ganze Strassen weit. Doch Geduld, ein paar Schritte noch und auch an dieser Seite schweifen meine Augen über Äcker und Weiden, über Hecken und Sloote bis drüben weit in der Ferne zu den Bäumen, wo der „Haager Busch" beginnt.

Da kann ichs jetzt nicht lassen, mich mit beiden Armen über den weissgetünchten Zaun zu lümmeln und nach Herzenslust die Schönheit des breitgedehnten grünen Feldes zu betrachten, mich zu vertiefen in all das Gewächse, die Tausende weisser, violetter und gelber Blumen, die unendliche Vielheit in dem Einen, das man ein Grasfeld nennt. Aus nächster Nähe spähe ich nun nach den Kühen mit den farbigen oder schwarzgefleckten Fellen, die kräftig gegen das feine Grün auskommen. Da steht so ein Tier mit seinen Pfoten im Wasser und dieser zitternde Spiegel zeigt nochmals den Slootrand, den blauen Himmel und das riesige Biest.


JOSEF ISRAELS' LETZTES SELBSTBILDNIS. AQUARELL

Dann schlendre ich einmal nach gegenüber. Hier, im Schatten eines Baumes, nahe der Hecke, die Weg und Weide scheidet, steht ein grosses, braunes Pferd. Wie's mich so am Zaune stehen sieht, kommt es langsam angetapft, grad auf mich zu. Als ob es sich in der grossen Weide etwas langweile, es ist das Stadtleben gewohnt. Und seht nur, da kommt noch einer dieser Vierfüsser und legt sacht wiehernd den breiten, glänzenden Nacken über den seines Kameraden. Beide schauen auf mich mit ihren sanften, grossen Pferdeaugen und ich sehe andächtig darnach aus, wie das Licht ihre forschen Formen bescheint, an ihren Beinen abgleitet und ihre breiten Schlagschatten auf den samtenen Grund zeichnet.

Mit Mühe nur entziehe ich mich dem Reize dieser Erscheinung und schreite weiter unter dem hohen Baumschlag, der wirrende Schatten auf den Sandweg wirft. Heugeruch ist in der Luft. Der Wind saust durch die Zweige, einmal leise, dann wieder stärker. Das nenn ich Musik! Eintönig und traurig klingt sie, und doch wie schön!

Au! Da schiessen zwei, drei Radfahrer vorbei und hinter ihnen donnert mit Stank und Staub ein Motor nach.

Ich, der hier überall still stehen bleibe, und die anderen, die an all dem nur so vorbeischnellen! Ich bringe meinen Körper in Sicherheit, um nicht wieder überfallen zu werden, wähle den tiefer gelegenen Steg am Sloote und spaziere weiter. Die Sonne verbirgt sich hinter einer grossen Wolke, ihr Schatten umhüllt mich und meinen Pfad, und noch ein Stück Wegs mittreibend, verschwindet sie langsam hinter dem fernen Wald.

Es war gut, dass ich mich in der Tiefe geborgen hatte. Ich höre das Signal einer Trompete und einen Augenblick später dröhnt das Regiment Husaren an dem Fleck vorbei, wo ich stehe. Ich wende mich ab, um dem Schutt und Staub zu entgehen, den sie um sich herwerfen, und als ich mich wieder fortbewegen darf, sehe ich die Staubwolke hochan steigen, die sie in der Ferne verhüllt.

Doch ich bleibe in der Tiefe und komme unversehens zu einer grossen Bauernwohnung, einer echt altertümlichen, mit Taubenschlägen, hohen

Schornsteinen und einem Brückchen vorne. Darauf kniet eine Bauernfrau, die mit strammroten Armen an der Wäsche ist; sie platscht und plantscht, dass es eine Art hat, wringt das nasse Linnen wieder aus und legt es in grossen Rollen in den Korb, der ihr zunächst steht. Schnatternde Enten beschreiben grosse Kreise um sie her. Ja! Hätte man das Glück, diesen Reichtum an Ton, die Lebendigkeit der Bewegungen wiedergeben zu können, was für Gemälde sollten das werden! Eine grosse Planke, die über dem Sloot liegt, giebt Zugang zur Wohnung, und ein weisses Hündchen liegt darauf, mit den Pfoten nach vorn, den Kopf so, als ob es schliefe, — aber als ich vorbeikomme, ist's gefehlt: es verlässt seine bequeme Haltung, läuft blaffend und brummend zur Frau und wieder zurück, um ihr den bedrohten Erbgrund gegen den vermeintlichen Eindringling verteidigen zu helfen, und als ich schon ein gut Stück weiter bin, hör ich noch an seinem Krauen und Knurren, wie sehr ich ihn aus seinem Humor gebracht habe.

Da ist endlich auch das alte Brückchen, der Weg wird weiter und ich kann den Himmel freier überschauen. Der Wind hat graudunkle Wolken durch den Raum gejagt. Sie hüllen einige Streifen Landes in eine mysteriöse Ferne. Soll es schlecht Wetter werden wollen? Ich spaziere aber ruhig vorwärts und sehe nach den alten Bäumen, die neben dem alten Brückchen stehen. Sind wohl hundert Jahre alt, so gut wie das Brückchen selber.

Schau nur, ich bin nicht der einzige, der diesen Fleck bewundert. Da sitzt wahrhaftig, so ein Stück vom Wege ab, einer von meinen Bekannten mit all seinem Malwerkzeug und ist damit beschäftigt, was man „eine Studie nach der Natur machen" nennt. Da ist natürlich kein Entkommen mehr, er hat mich schon aus der Ferne erblickt und, ob ich mag oder nicht, er nötigt mich auf seinen Malsessel und steht nun in gespannter Erwartung, was ich wohl von seinem Liebhaber-chef-d'oeuvre sagen werde. Da sitze ich, umringt von Gottes herrlicher Natur, und muss mich vergaffen in diese hartgrüne Studie meines guten Freundes, der so viel Pläsier am Malen hat. Ich glaube wahrlich, ich bin nicht aufrichtig gewesen, als ich sagte, dass ich es doch ganz artig fände, — froh, wie ich war, wieder ruhig, allein mit meinen stillen Gedanken weiter spazieren zu dürfen.

An weiten, bebauten Nutzgärten geht es vorbei und dann steh ich wieder still, um die Schute zu betrachten, an einer Scheune festgeseilt, die auf Pfählen im Wasser gebaut ist. Da sind nun alle Herrlichkeiten aufgestapelt, die die Jahreszeit bringt, der reichblättrige Kohl, die gelben Gurken, die roten Wurzeln mit sattgrünen Laubbüscheln und was sonst noch mehr, und ein Bauernkerl ist eben daran, all diesen Schönheiten Toilette zu machen. Hier holt er ein verdorrtes Blatt weg, reisst einen allzu wilden Strunk aus, nimmt dann einige Wurzelbünde und tunkt sie noch einmal tüchtig ins Wasser, bis alles glimmt und glänzt, dass es eine hohe Lust ist.

Und nun geht mein Spaziergang eine andere Richtung, ich habe mich dem Clingendaal'schen Weg genähert und betrete einen eintönigen Pfad, der rechts zum Walde führt und der mich wieder zurückbringen soll. Aber bevor ich in den Busch eintrete, sehe ich allezeit entzückt nach einem Trupp hoher Bäume, die fern von mir eine Allee im Walde bilden, in der sich die Zweige derart ineinander neigen, dass es wohl einem riesenhaften gotischen Fensterbogen gleicht, hinter dem das blanke Morgenlicht funkelt und wunderliche Dinge phantasiert. Doch geh ich dorten nicht durch. Ich wähle den langen Krummpfad seitwärts, der hoch- und niedergeht, auslangt und zurückweicht, dass er wie ein Saum um den Haager Busch erscheint. Ein Glück, der preussische Förster, der kommen soll, um den Haager Wald in Ordnung zu bringen, ist ein Schreckbild geblieben. Es ist gerade dies Unordentliche, dies aus dem Grund regellos Aufschiessende von Bäumen und Strauchgewächsen, der Abfall von Blättern, die hier den Boden so herrlich färben, was das eigenartig Schöne dieses Waldes ausmacht, — überall anderswo mag es ein angelegter Park mit abgemessenen Wegen sein. Kühl ist hier der Grund, der von hunderttausend Dingen wimmelt, die man nicht nennen kann, und zu euren Häupten wölbt sich das grüne, wogende Dach, dessen Reichtum und Pracht nicht zu sagen sind. Den Himmel seht ihr durch und hört den Wind sausen und suchen.

Der Weg steigt jetzt an, dann fällt er wieder und ihr seht Pfad und Strom, die ihr eben erst verlassen habt, unten zu eurer Rechten. Hier wird der Steg enger und fast wäre ich gegen ein Liebespaar angelaufen, hätte ich sie nicht sprechen hören. Sie sehen nichts von dem, was sie umringt, sie sehen nur einander in die Augen und sprechen hastig. Lächelnd gehen ich vorbei und kommen auf einen Weg, der noch höher steigt, ganz oben ein riesiger Stamm, den vor Jahren ein Blitz getroffen und der nun einer abgebrochenen Tempelsäule gleicht.

Hier ist eine Bank. Einen Augenblick will ich sitzen, denn von hier hat man die Aussicht auf den grossen Weg, der durch den Wald geht, wie ein Lichtstreif durch das dunkle Grün. Eine Menge Wagen, Pferde, Karren und Werkvolk bewegt sich kleinfigürlich vor euch in der Ferne. Es ist ergötzlich, hier ruhig zu sitzen und dies alltägliche, hastende Getriebe vorbeiziehen zu lassen.

Wahrhaftig, es wird etwas dunkler und ich darf hier nicht länger verweilen, es kann leicht auf einen nassen Rock hinauslaufen! Ein wenig tapferer vorwärts, längs alter, dicker Bäume und junger, dünner Stämmchen, bis endlich das Malieveld erreicht ist.

Hier fühl ich mich schon wie zu Hause, mein Schritt ist von selbst mässiger worden, seit ich den stattlichen Weg, so prächtig von Abmessung und von so schöner Umgebung unter den Füssen habe. Nochmals überschaue ich den Himmel über dem freien Malievelde, — was war das? Ein kleiner Blitzstrahl aus der Wolke in der Höhe. Hör, das ist doch Donner, aber ich bin beinahe zu Hause und der Regen wird wohl noch ein Weilchen Geduld haben. Ich spute mich und kaum bin ich auf der Tiergartenbrücke, grüssen mich schon die ersten Tropfen.

Alles um mich her wird glibbrig und nass, der Himmel düstert und es brummt in der Ferne, aber ich sehe schon die Thür meines Hauses aufgehen. Das Mädchen, das nach dem Wetter schaut, steckt den halben Körper vor. Als sie mich kommen sieht, öffnet sie völlig die Thür, um mich einzulassen und sagt mit merkwürdigem Ton: „Mijnheer muss aber auch immer ohne Paraplü ausgehen."



JOSEF ISRAELS, DER PFANNKUCHENBÄCKER. 1911



WALDEMAR RÖSLER, VORFRÜHLING

WALDEMAR RÖSLER

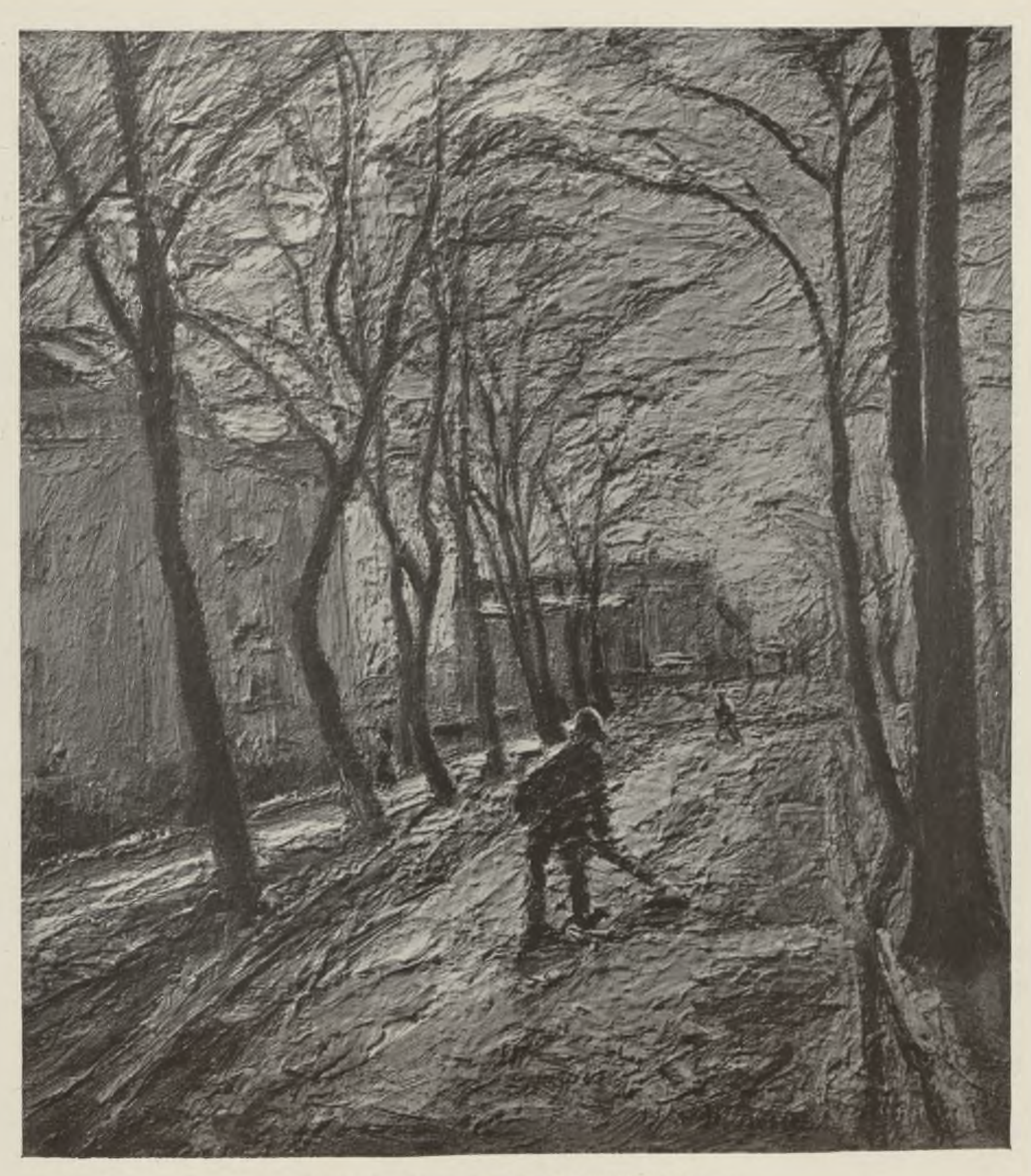
VON

KARL SCHEFFLER



Der Name dieses jungen Malers ist erst seit vier Jahren der Öffentlichkeit bekannt, und doch nennt man ihn schon an erster Stelle, wenn von dem Nachwuchs der Berliner Sezession die Rede ist. Es hat Rösler gefördert, dass er sich nicht allzu früh hervorgedrängt hat, dass er als ein Fünfundzwanzigjähriger erst debutiert, und nicht vorher erschienen ist mit Lehrlingsversuchen, die dem Betrachter nur Vorurteile einflössen. Es haben seine ersten Arbeiten gleich einen relativ Fertigen angekündigt; es war gleich eine kultivierte männliche Kraft in seinen Bildern und eine gesunde Sicherheit. Rösler sitzt heute im Vorstand der Künstlervereinigung, die 1908 seine ersten Versuche zeigte. Er hat diesen schnellen Aufstieg nicht nur dem Talent, sondern nicht zuletzt den Charaktereigenschaften seiner Arbeitsweise zu verdanken. Vom ersten Tage an ist hinter dieser Malerei eine Persönlichkeit sichtbar geworden, der man ohne Zwang eine heitere Gesundheit, ein selbständiges Lebensgefühl, eine erfrischende Bestimmtheit und Entschiedenheit anmerkt, eine Natur, der alle Verstiegenheit fremd ist, die dabei aber keineswegs arm an Phantasie ist, ein Talent, das ohne nervöse Selbstverzärtelung frei im Wind und Wetter der Zeit emporgewachsen ist.

Der Anlage nach steht Rösler ungefähr zwischen



WALDEMAR RÖSLER, STRASSE IN LICHTERFELDE, 1910



WALDEMAR RÖSLER, OSTPREUSSISCHE LANDSCHAFT. LITHOGRAPHIE
MIT GENEHMIGUNG VON E. W. TIEFFENBACH, VERLAG

Th. von Brockhusen und Max Beckmann. Mit Brockhusen, dem ostpreussischen Studienkameraden, hat er eine gewisse kühle Kühnheit der Naturauffassung gemein, eine nachdrückliche Energie, den Eindruck zu vereinfachen, ihn technisch zu stilisieren und die Landschaft mathematisch fast nach Raumwerten zu zerlegen; mit Beckmann verbindet ihn eine charakteristische moderne Romantik und eine zur Koloristik drängende Fülle, die der Naturpsychologie Liebermanns den tieferen melodischen Klang und das dekorative Element hinzufügen möchten. Rösler ist jedoch erfolgreicher als seine beiden talentvollen Genossen, weil er seine Mittel besser zu organisieren versteht, weil er nicht so überreizt ist, wie Brockhusen es nach der Seite einer impressionistischen Systematik ist und Beckmann nach der Seite einer delacroixartigen Ideenfülle — weil er, ohne jede Banalität, vernünftig mit seinem Talent haushält und darum schon fähig geworden ist, hinter seine Arbeit zurückzutreten. Man vermag den Künstler vor seinen Bildern zu vergessen, diese können für sich leben. Das aber ist ein Zeichen von Reife. Es handelt sich bei der Kunstbeurteilung ja nicht in erster Linie um die Psychologie der Künstler, sondern um den Wert der Kunstwerke. Talent allein entscheidet gar nichts; es muss jene Disziplin hinzukommen, die aus dem subjektiven Gut erst objektive Werte für die Allgemeinheit macht.

Rösler hatte sich im wesentlichen über seinen Weg schon entschieden, als er vor vier Jahren zum erstenmal nach Berlin kam. Dennoch darf man ihn einen Liebermannschüler dem Geiste nach nennen; einen Schüler, der seinen Meister aus der Ferne studiert hat. Was er bei Neide, dem Maler der „Lebensmüden", und bei Dettmann in Königsberg gelernt hat, das sind nur Elementarkenntnisse, die auf seine Eigenart im tieferen Sinne nicht gewirkt haben. Rösler gehört zu jenen modernen Talenten, die sich vor allem durch das Studium guter moderner Malerei gebildet haben, die nur aufmerksam



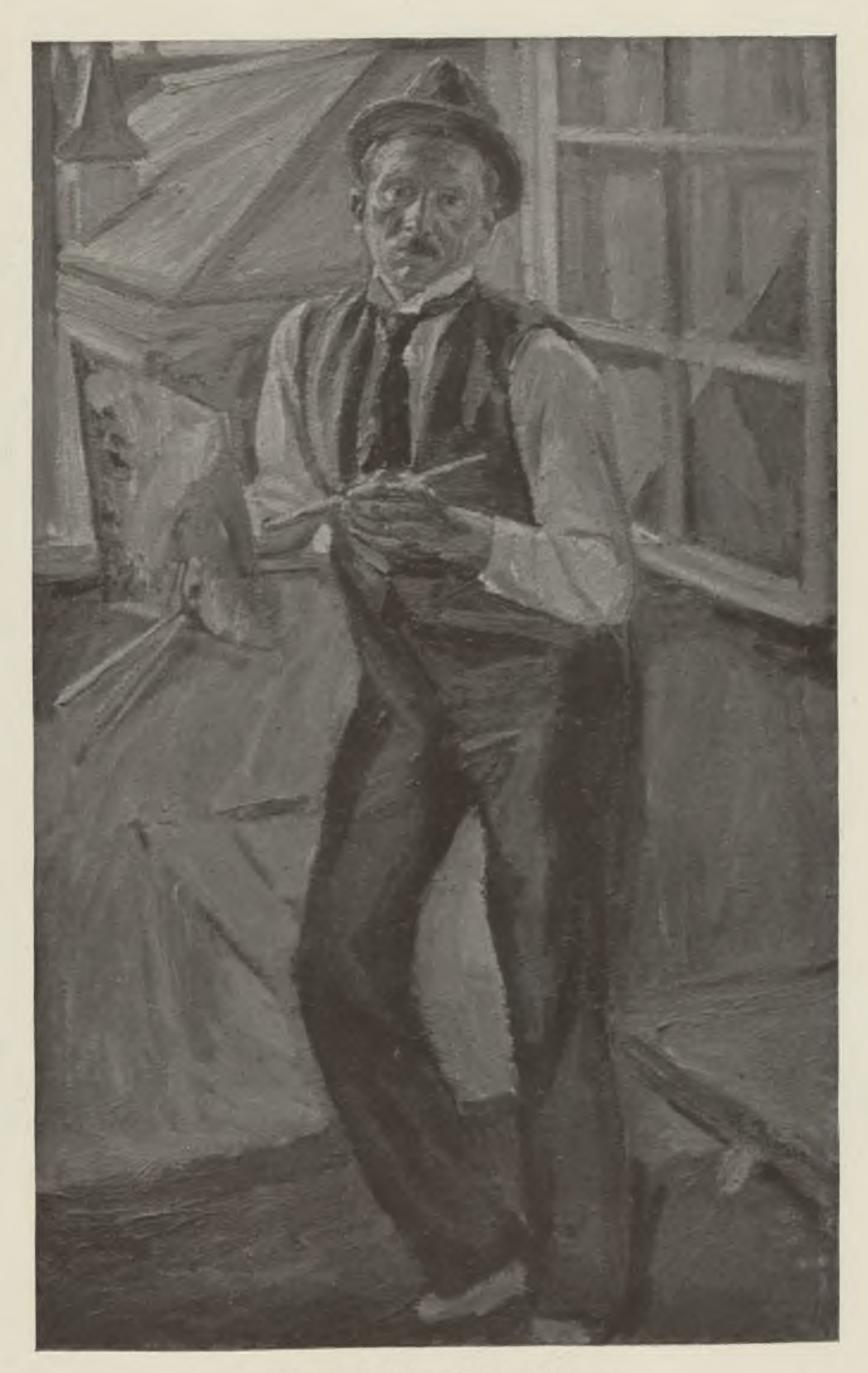
WALDEMAR RÖSLER, SOMMERLANDSCHAFT. LITHOGRAPHIE
MIT GENEHMIGUNG VON E. W. TIEFFENBACH, VERLAG



WALDEMAR RÖSLER, LANDSCHAFT. 1910

hinzusehen brauchen — sei es auf Liebermann, Monet oder van Gogh —, um zu fühlen, wie sich in ihnen das Eigene lockert, die nur den Hinweis brauchen, um alle Konsequenzen gleich praktisch zu erkennen. Dieses ist das lebendig Intelligente in Röslers Talent. Seine feinste natürliche Klugheit aber hat er bewiesen, als er, einer der unmittelbarsten Liebermannschüler, sein Vorbild niemals imitierte. Er hat dem Geist nachgeahmt, nicht die Hand; er hat im Dativ nachgeahmt, nicht im Akkusativ. Gelernt hat er wie man stets lernen sollte: mit Hilfe eines Meisters hat er sich selbst entdeckt und selbständig gemacht.

Rösler lebt in einem Vorort Berlins. Wenn er sein Haus verlässt, ist er mit wenigen Schritten am Bahndamm. Dort giebt es unter anderem einen von Akazien eingefassten Sandweg, von dem aus der Blick, vorbei an Bahnhofsgebäuden und Holzschuppen, übers Gleise fort auf das freie Feld hinausschweifen kann und auf einen hohen, reinen Himmel. Hier malt Rösler am häufigsten. Nicht Studien, die im Atelier zu Bildern gemacht werden, sondern fertige Landschaften. Er streift mit seinem grossen Malgerät die Umgegend auch weiterhin ab, so dass das Malen oft zu einer auch körperlich recht mühsamen Sache wird. Stets aber ist es die als reizlos verschriene Vorortlandschaft bei Berlin oder eine andere, sonst als banal geltende Natur, in die Rösler die blutreiche Romantik seiner Seele, die starke Vitalität seiner Jugend hineinträgt. Er malt in der Nähe des Bahnhofes Grosslichterfelde-Ost, wo Grossstadtkehricht in den Gräben liegt und das profane Leben zur Miete wohnt, den ewigen Glanz der alltäglich neugeborenen Natur, das farbig Funkelnde des kosmischen Schöpfungsduftes. Er hat das entscheidende Malergeheimnis erkannt, so dass seinem Auge keine Gegend nun mehr hässlich oder gleichgültig erscheinen kann; der innere Jubel dieser gesunden Seele nimmt teil an allem Lebendigen, die Mystik aller Realität oder, was dasselbe ist, die greifbare Realität des Naturgeheimnisses geht diesem heiteren Malerauge allerorts auf, ihm wird das Innere zu einem Äusseren und das Aussen zum Innen. Rösler hat dem Bahndamm und dem ärmlichen Akazienweg in seiner Nachbarschaft etwas Allgemeines abgewonnen; er hat dem gegenständlich Banalen eine fast romantische Einsamkeitsstimmung abzuringen gewusst. In Röslers Landschaften



WALDEMAR RÖSLER, SELBSTBILDNIS, 1910



WALDEMAR RÖSLER, LANDSCHAFT MIT FELDERN, 1911



WALDEMAR RÖSLER, MEERLANDSCHAFT. 1908.

ist das, was die Illusion des Lebens giebt. In seiner sehr pastosen Malart, die mit Anstrengung den richtigen, den lebendigen Ton sucht, malt er eine öde winterliche Landstrasse mit einigen dürren Bäumen und einer Telegraphenstange so, dass darin eigentlich alle winterlichen Landstrassen der Welt enthalten sind. Aber er thut es nicht absichtlich stilisierend, sondern indem er den Extrakt des Eindrucks, das in seinen Augenerlebnissen Konstante sucht. Er malt eine Fabrik hinter mageren Frühlingsbäumen und versteht damit eine Illusion des Frühlingswetters zu geben. Er hat die glückliche Gabe, das Allgemeingültige als das Selbstverständliche zu empfinden und malerische Phantasie genug, um mittels einer ihm eigentümlichen Bilderschrift seine Empfindungen im Betrachten aufleben zu lassen. Angesichts seiner Herbstbilder, in denen sich, aus kräftigen blauen Schattentönen hervorwachsend, ein paar sehr überzeugende Farben wuchtig zu fast heroischen Wirkungen zusammenfügen, spürt man, wie das Gefühl von Kraft und Jugend, das der Maler vor der Natur hatte, belebend auf einen übergeht. Man fühlt sich erfrischt von der Art, wie Rösler mit zuversichtlicher Frische und Farbenlust das Licht und die Sonne malt, die Klarheit des Winters und den herben Duft des nordischen Frühlings.

Von der Art des Talents sagt das hier abgebildete Selbstbildnis manches aus. Man sieht dem Bilde an, mit welcher Anstrengung und Konzentrierung es gemalt ist. Ohne alle Pose. Nur ein ganz sachlicher Mensch kann sich selbst so gegenüberstehen, kann beim Malen dauernd so von aller Selbstgefälligkeit entfernt bleiben. Man findet dieses Angestrengte des Selbstbildnisses in den Figurenbildern dann wieder. Man muss diese oft fast lebensgrossen Figurenbilder, in die Rösler ein biblisches Stoffelement äusserlich hineinzutragen liebt, wohl als Vorstudien einer Entwickelung betrachten, die wahrscheinlich später erst sichtbar wird. Über merkwürdige Versprechungen, über Ahnungen des Neuen und Starken ist Rösler nach dieser Seite kaum schon hinausgekommen.

Im vergangenen Jahr hat Rösler in Ostpreussen Landschaften gemalt. Die schönste konnte leider nicht reproduziert werden, weil eine ausreichende Photographie des farbig belebten Bildes nicht zu erlangen war. Es ist eine abendliche Dorfansicht, die koloristisch so kühn und klingend gestaltet ist, dass man einer Gruppe am Dorfbrunnen unwillkürlich einen Evangelienstoff zugrunde legt. Die Realität ist so glücklich übersteigert, dass sich das Poetische wie von selbst einstellt. Jedenfalls ist es besser, wenn der Betrachter ohne Zuthun des Malers auf einen Titel etwa kommt wie „Christus am Brunnen“, als dass der Maler seinem Bilde

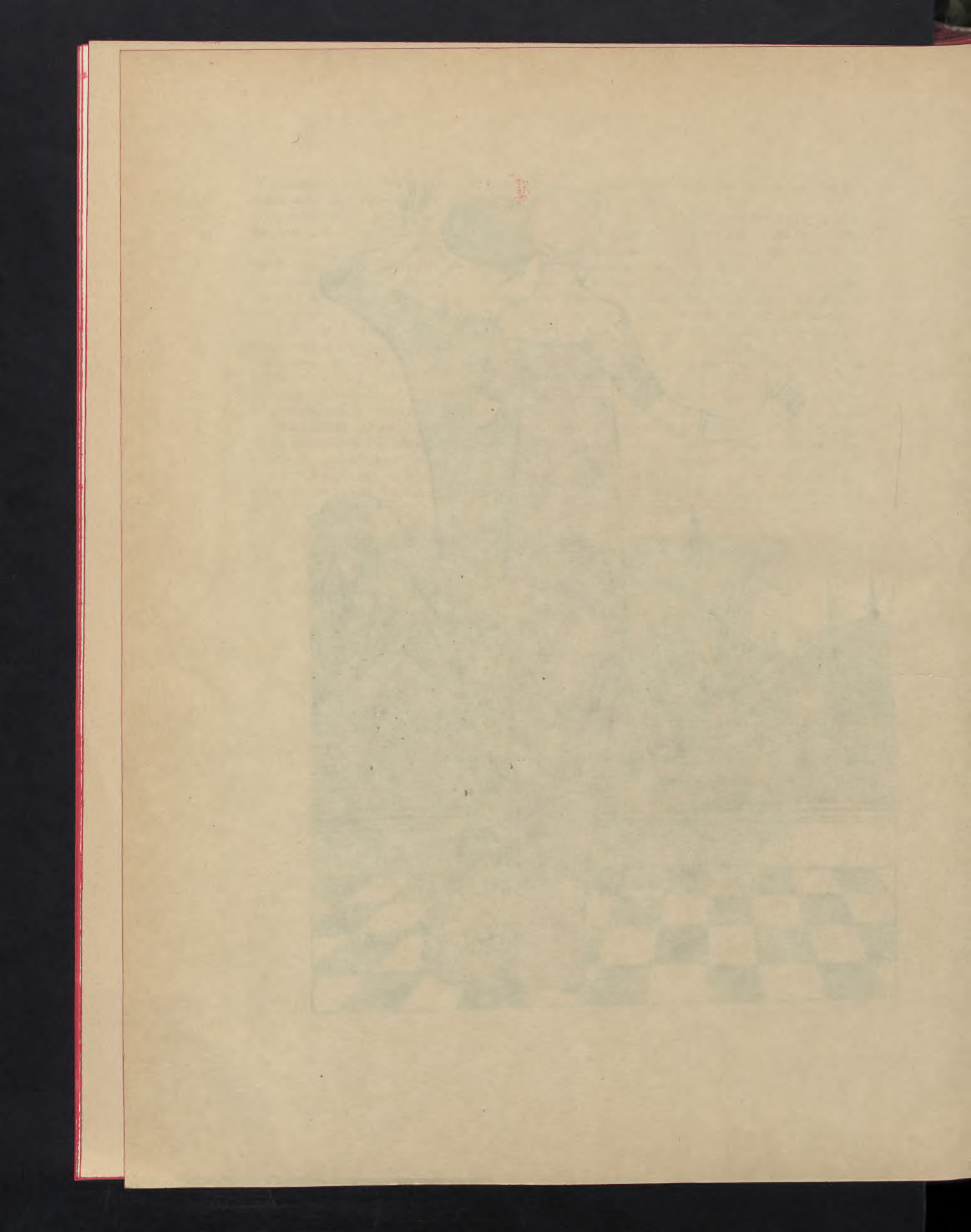
solchen hochtrabenden Namen giebt. In dieser Landschaft sieht man manches von dem erfüllt, was Fritz von Uhde nie gelingen wollte; sie ist voller Saft und malerischer Phantasie, während zugleich die ganze Lyrik einer starken Seele zum Ausdruck kommt. Das Dekorative der Farbigkeit ist in keinem Punkte kunstgewerblich: es ist nicht aus dem gefälligen Ton entwickelt, sondern aus dem richtigen Ton. Das Objekt der Darstellung ist, hier wie in den anderen Landschaften, der Raum und das Geheimnis des Lebens im Raum. Sucht man nach einer Geistesstimmung, die der Landschaftsmalerei Röslers, in ihrer Naturfrische und zugleich auch in einer leichten Atelierhaftigkeit, vergleichbar ist, so fallen einem unwillkürlich die merkwürdig eindrucksvollen aber auch ein wenig literarischen Landschaftsschilderungen Turgenjeffs in seinen „Memoiren eines Jägers" ein. Nur dass Röslers Art zu sehen und zu empfinden etwas ausgesprochen Deutsches hat. Etwas Deutsches wie die neue Jugend es empfindet, das Geister wie Henry Thode niemals auch nur von fern verstehen können.

Was Röslers Talent wertvoll macht, ist also, dass er nicht malt wie er will und was er für nützlich hält, sondern wie er muss, dass seine Kunst ihm Schicksal ist. Man ist in jedem Augenblick ein Maler, oder man ist es gar nicht. Von den jüngeren Talenten, die Rösler, ohne sich dazu zu drängen, vertritt, erwarten wir manches für unsere Malerei. Es ist ihre Bestimmung, das Schöne und Neue, das die Führer gebracht haben, fortzuentwickeln und es zur Selbstverständlichkeit jedes Tages zu machen. Wir erwarten weniger das Geniale als vielmehr das von Grund auf Solide, nicht das Ausserordentliche, sondern ein neues respektables Niveau. Wir hoffen um so mehr darauf, als Rösler nur der fortgeschrittenste unter einer Anzahl gleichgesinnter Genossen ist und als seine Art eine Kunstgesinnung ankündigt, die, ohne irgendwo an der Oberfläche zu haften, von einem grösseren Kreise doch verstanden werden kann.

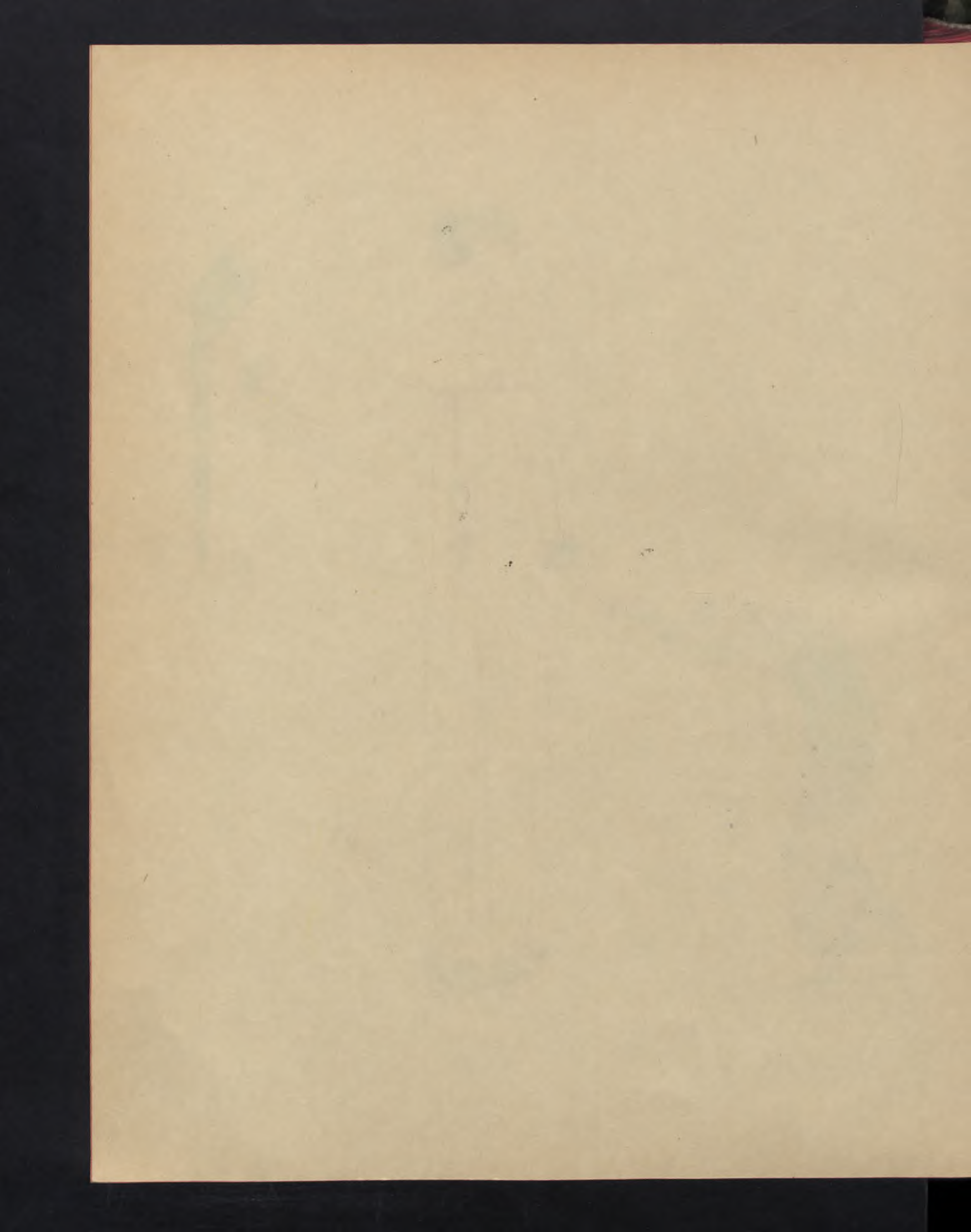


WALDEMAR RÖSLER, BAHNÜBERFÜHRUNG IN TEMPELHOF. 1911


Georges Lepape







POIRET

VON

DORA HITZ

Ein Vorhang teilt sich. Die Blicke vieler Menschen wenden sich. Monsieur Poiret ist Maler und es gefällt ihm plötzlich, seine Träume von Farbe und Linie am lebenden Material zu gestalten, zu verwirklichen. Wir bewundern wie das, was sonst ein Modeereignis sein würde, durch ihn eine künstlerische Begebenheit wird. Ein Vorhang teilt sich und die Blicke vieler Menschen wenden sich auf etwas, das fremdartig rhythmisch sich daherbewegt. Eine blonde Frauengestalt, ein phantastisches Kunstwerk. Und man begreift die lautlose Stille trotz der Gegenwart so vieler Damen und Herren, wie bei einer Symphonie. Es ist wirklich eine Symphonie, die wir erblicken, anstatt sie zu hören. Langsam schreiten sie dahin diese Gebilde der Phantasie eines Künstlers, denn der ersten folgt bald die zweite, die dritte und noch einige bis in gleichen Abständen ein Wandeln dieser märchenhaften Erscheinungen beginnt. Aus dem Orient, aus Indien, aus persischen Aquarellen scheinen diese Gestalten zur Bewegung unter uns erweckt zu sein. Ich sage absichtlich nicht: zum Leben, denn in Wahrheit macht es den Eindruck, dass der Künstler dem Werke seiner Idee, nachdem es vollendet, soweit Odem einblies, dass es sich nach seinem Wunsch dahinbewegt. Das ganze Gebilde in Farbe und Linie, ich bin versucht zu sagen: die ganze Architektonik der Erscheinung ist der vollkommene Ausdruck, ist das Werk eines Künstlers. Alles ist da an seinem Platz, aus ungeheuer kultiviertem Empfinden, ziseliertes Wollen aus allen Einflüssen, die die Erde bietet, mit dem feinsten Farbensinn und einem sicheren Geschmack gestaltet. Gestaltet aus dem angebornen formalen Empfinden der lateinischen Rasse, zu dem die Farbe nicht nur als Farbe, sondern als Koloristik kommt, als Zusammenklang oder Gegensätzlichkeit. Jede Gestalt ein Typus: Salome, Kleopatra, Semiramis und die reizende kleine Tänzerin, wie eine eben erblühte Lotosblume. Diese Frauengestalten, die alle mehr oder weniger dem jonisch-attischen Typus gleichen, mit ausladenden Schultern und schlanken Hüften (der Typus der Amphore ist auf alle Fälle vermieden), prägen sich uns ein wie Kunstwerke. Und das scheint mir der Grund, warum Herr Scheffler mich bat, meinen Eindruck in „Kunst und Künstler“ zu sagen. Diese Gestalten sind formal und koloristisch, wie wir sie zu sehen bekommen, von einem Künstler gewollt, durchdacht und geschaffen. Die Benützung des Menschenmaterials, ich kann es nicht anders ausdrücken, ist so sehr Auswahl zur Verwirklichung seiner Idee, dass das Resultat nicht in zwei Teile zerfällt, nämlich in Kleid und Mensch, sondern eine Einheit für unser Auge bildet, dass wir es als etwas Selbstverständliches hinnehmen. Ich habe oft gehört, dass die berühmten Schneider in Paris den Titel Künstler in Anspruch nehmen



Anm. der Red.: Die Vorführung der neuen Kleider Poirets, woran Dora Hitz mit ihren Betrachtungen anknüpft, fand vor kurzem, wie im Vorjahre, bei Hermann Gerson statt. Wir verdanken dieser Firma die Genehmigung zur Reproduktion einiger der freien Lithographien G. Lepapes nach Eindrücken aus Poirets Atelier.

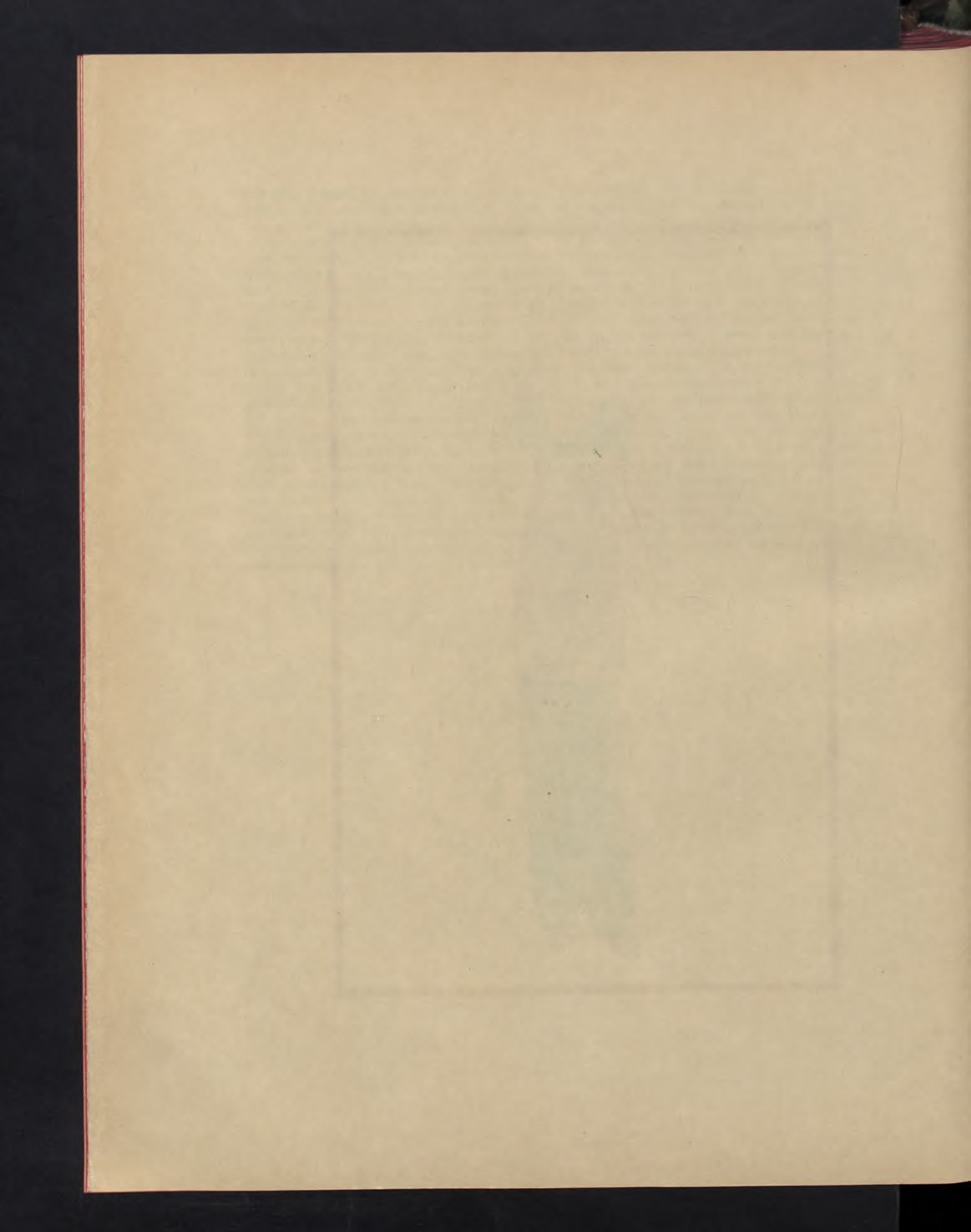
und selbst Gelegenheit gehabt zu sehen, wie einer jener grossen Herren einer Dame die Art, wie sie sich zu kleiden habe, nachdem er sie mit einem umfassenden Blick gestreift, sofort klar auseinandersetzte und vorschrieb. Doch blieb sonst bei aller Geschicklichkeit und gelegentlicher Exzentrizität die Mode der Ganzheit zugänglich, konnte modifiziert werden, war mehr oder weniger Geschmacksache. Hier ist es nun die ausserhalb der Allgemeinheit stehende Schönheit als Rhythmus und Stil. Es sind keine Frauen, es sind Masken, geschminkt und gefärbt, unterstrichen und erhöht, zum Typus gestaltet.

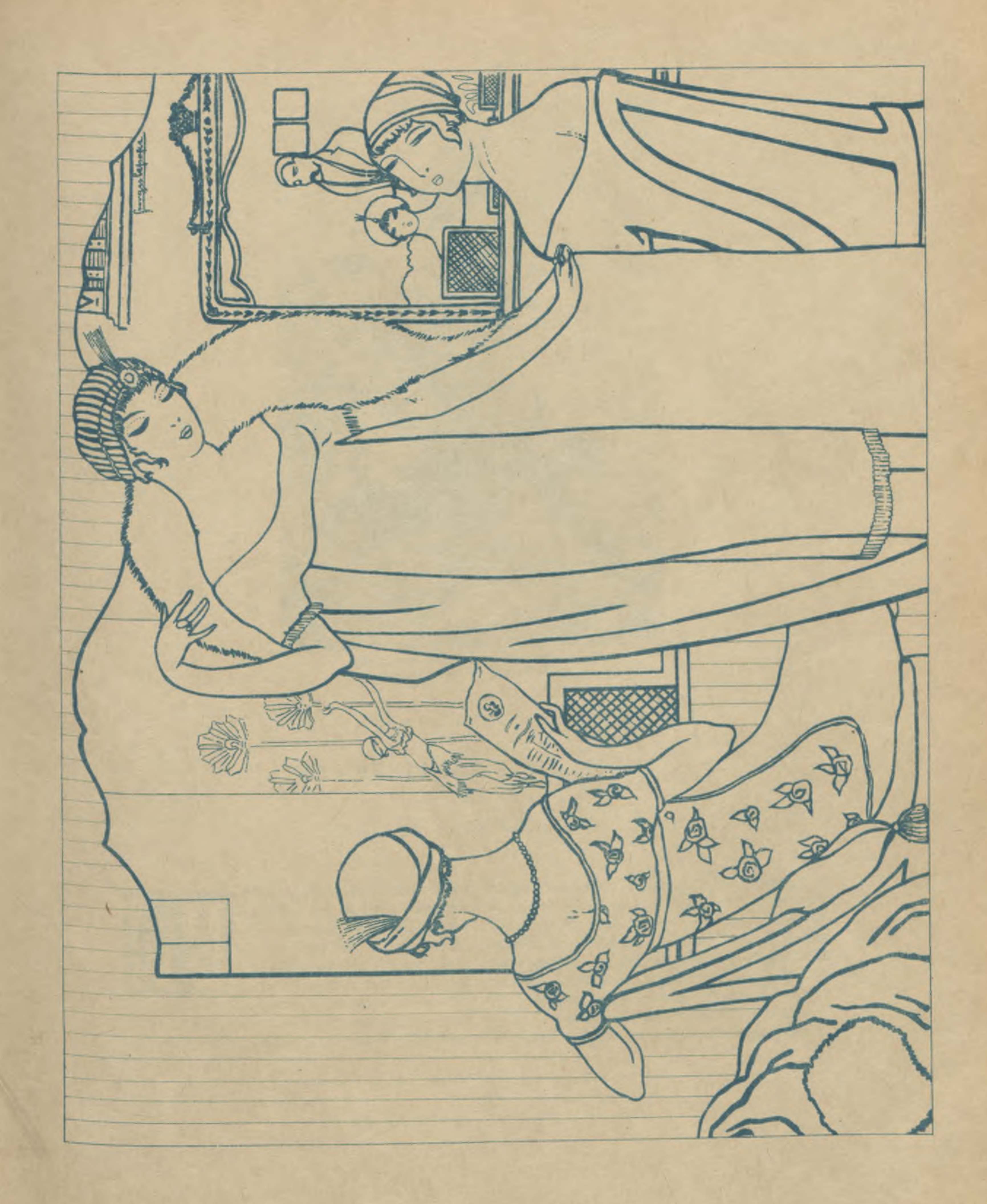
Die Welt, die Kultur, die Zivilisation, alles grosse Worte um einer kleinen Begebenheit willen; und doch ist es ebenso seltsam wie wahr, dass die Welt im allgemeinen in ihrem zivilisatorischen Vorwärtsdrängen zurückkam auf die Spiele der Griechen, auf die Ausbildung und Kultur des Körpers durch verschiedenartigen Sport. Diese Bewegung, aufgenommen von der sogenannten Frauenemanzipation, brachte uns als Vorbild den Typus der flachbeschuhten, stark und männlich anschreitenden Engländerin und zeitigte die Bestrebungen nach einer freieren Kleidung — und das Reformkleid ward geboren. Das Reformkleid wurde auch von allen denen aufgenommen und bevorzugt, in denen ein unbestimmter Drang aus den Ungereimtheiten der Mode zu einem eigenen Stil zu kommen suchte. Das Gewand der Frau, das M. Poiret geschaffen hat, kommt nun aber denen, die einen persönlichen Ausdruck in ihrer Kleidung suchen, wie eine Erfüllung vor. Nur dass die Komik alles Geschehens auch hier einsetzt und M. Poiret just die frei sich fühlende und weitausschreitende Frau in enge Gewänder hüllt und sie mit Steinen belädt!

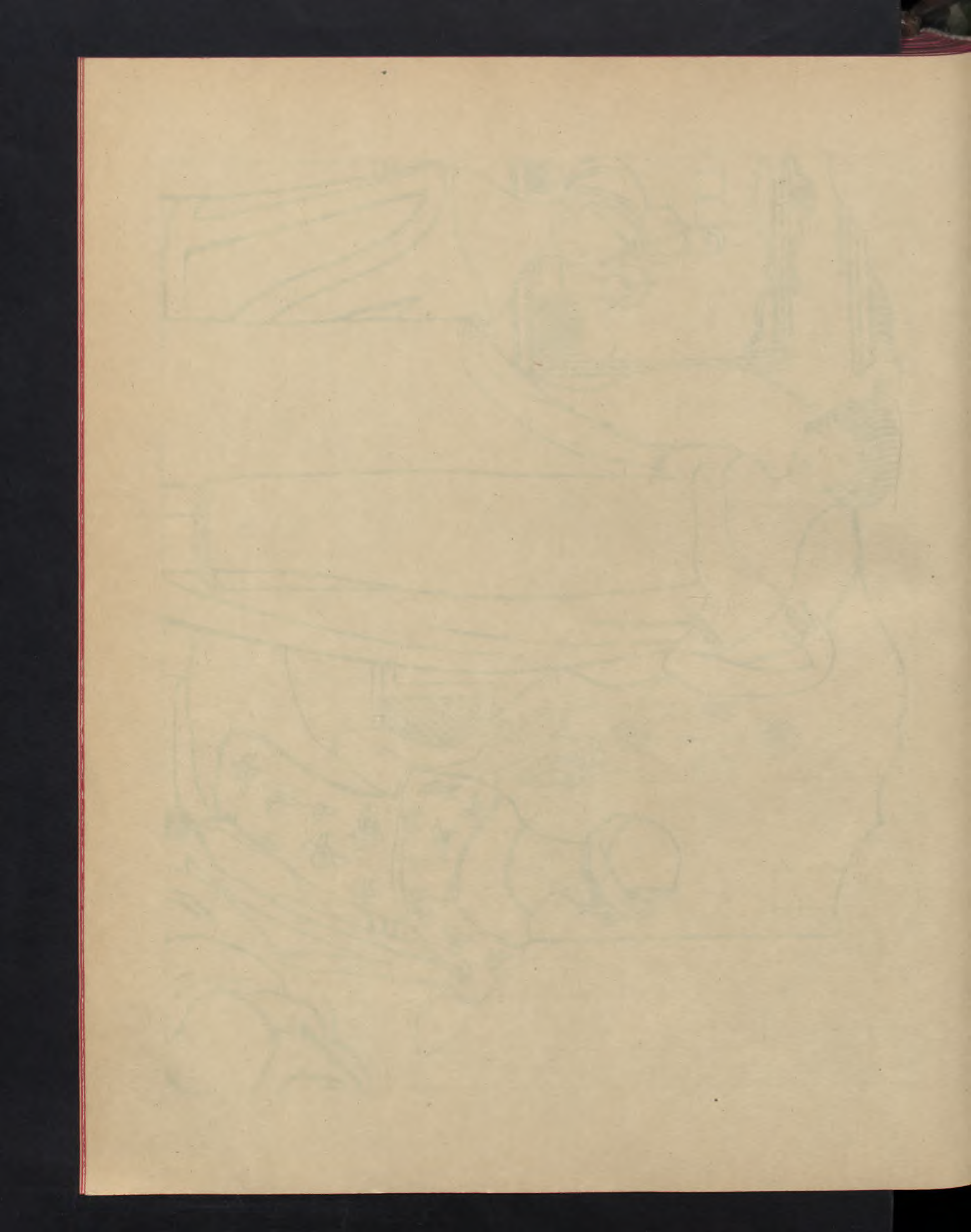
M. Poiret schliesst sie in enge Gewänder, die kaum zu schreiten erlauben, belädt sie mit Steinen und Pelzen, mit Goldfranzen und Schleiern wie Haremsdamen aus Tausend und einer Nacht, wie fremdartige Vögel, deren Augen wie eingesetzte Steine schimmern und mit dunklen Rändern eingefasst sind, ob zum Hohne oder als letztes Raffinement allerhöchster Herrschaft. Jedenfalls ist seit der Renaissance solche diskrete Farbenpracht im Gewande der Frau, solcher Aufbau der Linie nicht dagewesen und die Kunst eines Künstlers hat für die Künstler geschaffen und für den Kreis, der stets den Künstlern folgt.













LUDWIG HOFFMANN, DAS BERLINER STADTHAUS
ANSICHT VON DER JUDENSTRASSE

DAS BERLINER STADTHAUS

VON

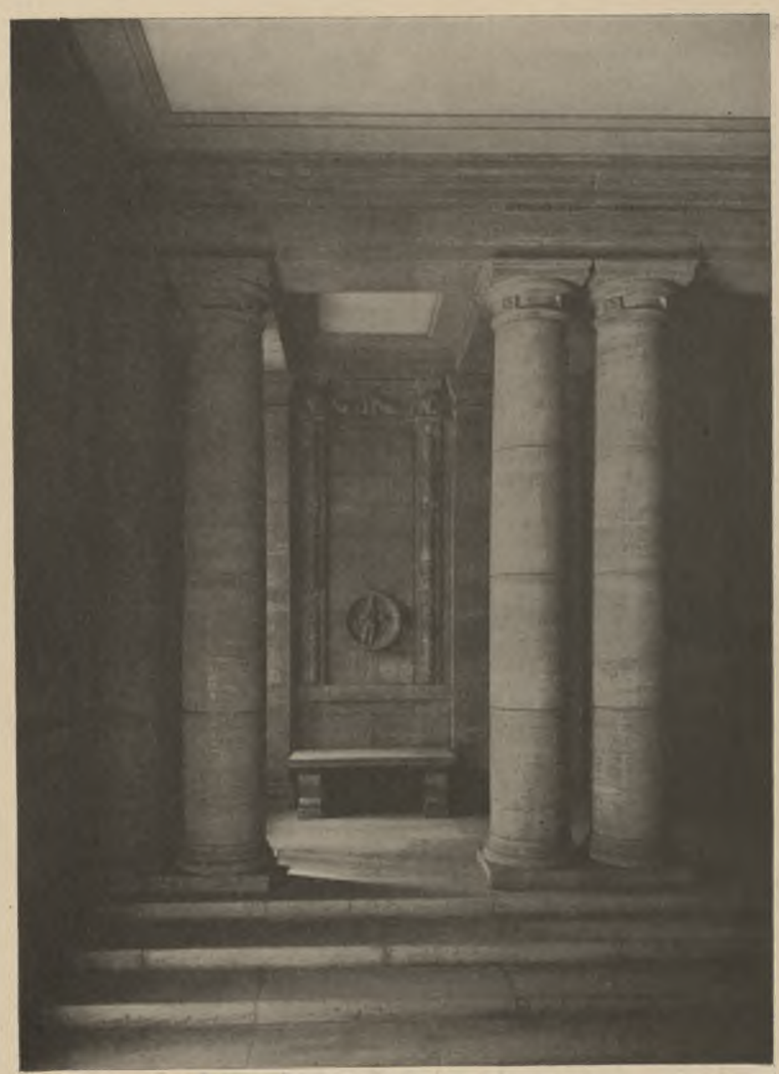
WALTER CURT BEHRENDT



In der nicht eben sehr charaktervollen Silhouette des Berliner Stadtbilds ist der schlichte, schlanke Turm des Roten Hauses fast zu beherrschender Monumentalität gelangt. Sein einfacher Umriss behauptet sich mit der Kraft einer energischen Dominante neben den zahllosen Kuppeln und Kirchturmspitzen der Stadt und repräsentiert mit ernster Würde den Geist bürgerlicher Selbstbestimmung. Erbaut zu einer Zeit, da die Einwohnerzahl Berlins kaum dreiviertel Millionen erreicht hatte und die kommende Grossstadtentwickelung in keinem Punkte schon mit Sicherheit vorauszusehen war, gilt dieser Bau den Heutigen als ein letztes Werk jener Architekturschule, die in dem Berlin der sechziger Jahre unter dem nachwirkenden Einfluss Schinkels ihre erfolgreiche Thätigkeit entfaltete und in deren puritanisch einfachen, schmuck-

preussische Königsstadt ist Reichshauptstadt geworden; ein amerikanischer Unternehmergeist ergriff Besitz von der Stadt und betrachtete sie als willkommenes Objekt gewagter Grossstadtexperimente. Der materielle Erfolg galt bei den Versuchen dieser verwegenen Zivilisations-Pioniere alles. Ihrer hemmungslosen Neuerungssucht vermochten feinere Gefühlswerte nicht standzuhalten; auch die Baukunst wurde dem Sensationseffekt geopfert.

Ein starker, aus der Tiefe schöpfender Bauwille aber hat sich allmählich, im Laufe der Jahrzehnte, dieser ziellos treibenden Grossstadtentwicklung wieder bemächtigt, er hat die nach allen Richtungen auseinanderstrebenden Kräfte planvoll organisiert, und wo die instinktmässige Ordnung der Dinge versagte, hat ein klarbewusster, rechnender Intellekt erfolgreich nachgeholfen. Noch ist diese Umbildung in allen Teilen nicht vollendet, noch ist die Kraft der Kritik nicht überall siegreich gewesen; auf vielen Gebieten aber zeigen sich schon die Spuren dieser gründlichen Reorganisation. Am hoffnungsvollsten für die künftige künstlerische Entwickelung ist vielleicht die völlige Erneuerung der Architektur geworden. Auch sie hat sich freilich nicht instinktmässig vollzogen, sondern ist das Produkt eines Denkprozesses gewesen.

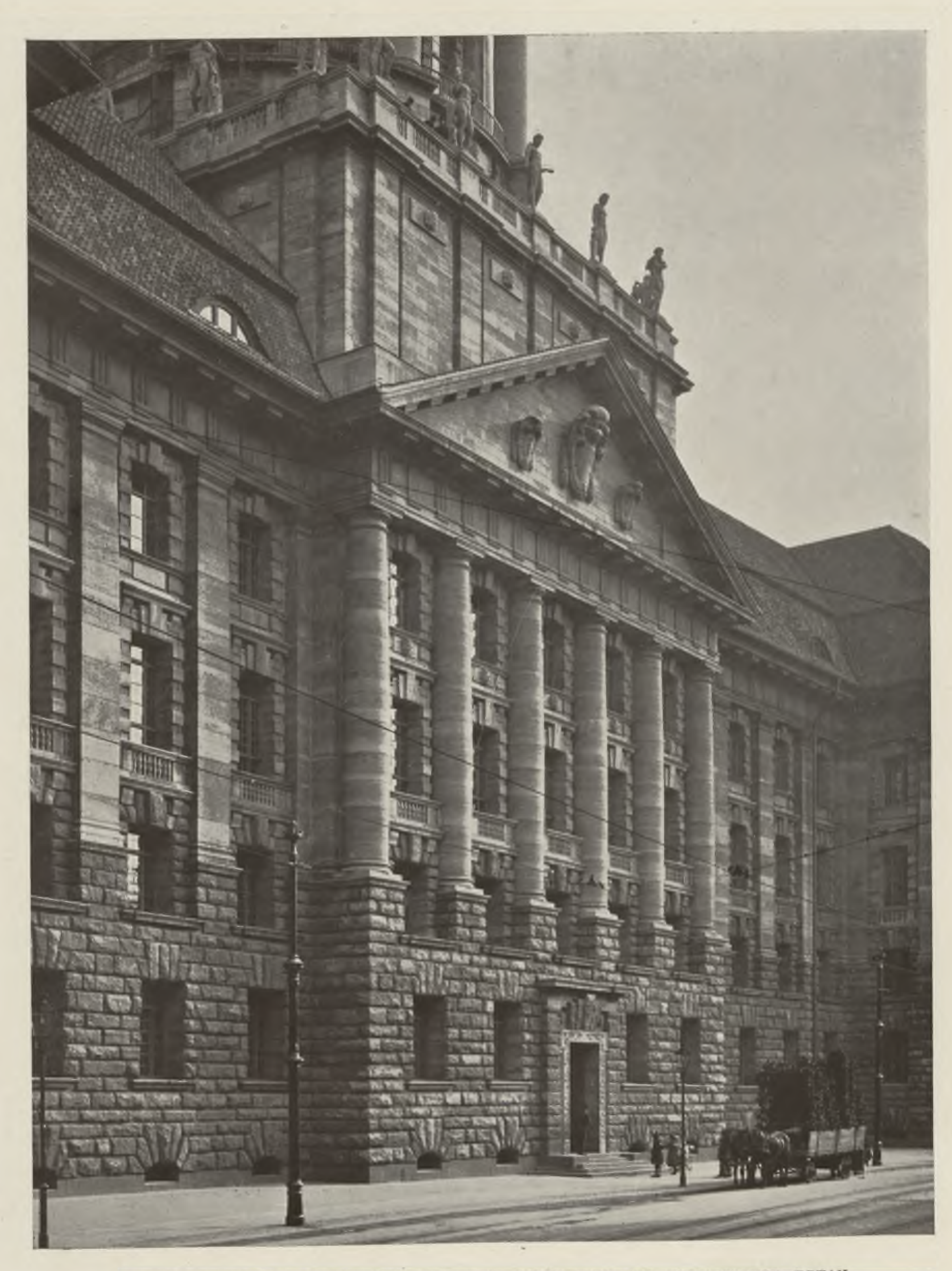


LUDWIG HOFFMANN, DAS BERLINER STADTHAUS. DETAIL AUS DER HALLE.

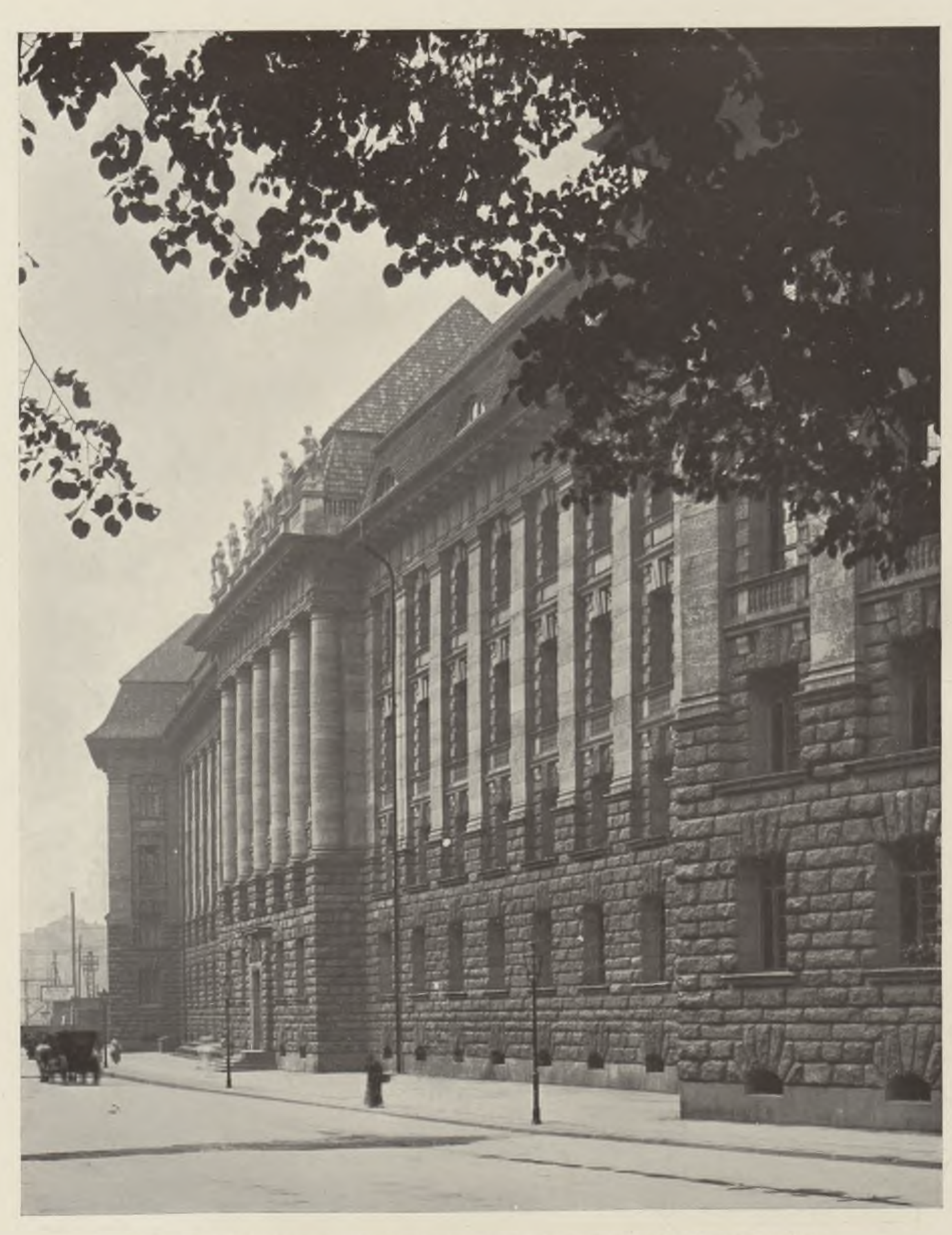
losen Bauten der bürgerliche Geist der preussischen Königsstadt zu lebendigem Ausdruck gelangte. Denn noch war das architektonische Wollen durch niedrige Grossstadtinstinkte nicht verdorben, noch hielt, einer akademisch trockenen Bauwissenschaft zum Trotz, die fortwirkende Tradition das Gefühl für klangvolle Proportionen, für die Schönheit des Raumes lebendig. Und die sauber gefugte Backsteinfront des Berliner Rathauses mit dem luftigen Hallenmotiv ihres Mittelrisalits stellt sich als ehrwürdiges Beispiel dieser bescheidenen Baugesinnung nun dar, die ihre Mittel auch dann nicht künstlich überspannte, wenn sie zu repräsentieren wünschte.

Zwischen der Vollendung des Rathauses, Ende der sechziger Jahre, und dem Neubau des Stadthauses in der Jüdenstrasse liegt für Berlin die Spanne seiner entscheidenden Entwickelungsjahre. Die

Für den Anfang dieser bewusst geförderten Entwickelung darf nun das neue Berliner Stadthaus, das Ludwig Hoffmann in fast zehnjähriger Bauzeit errichtet hat, als geschichtliches Beispiel gelten, ähnlich wie das alte Rathaus in der Königstrasse den Ausklang einer baukünstlerischen Epoche bestimmt. Wie in jener Backsteinarchitektur offenbart sich auch in diesem Neubau mit wünschenswerter Klarheit das Wollen und die Gesinnung der Zeit. Ein Vergleich dieser beiden Bauten, die nicht nur Verwaltungsgebäude sein wollen, sondern auch repräsentativen Zwecken zu dienen haben, zeigt rein äusserlich schon den Aufschwung der städtischen Entwickelung. Die reichgewordene Zweimillionenstadt vermag jetzt nobler und grossartiger zu repräsentieren, als es die knappen Mittel des Stadtsäckels vor fünfzig Jahren noch gestatteten. Sie baut ihrer



LUDWIG HOFFMANN, DAS BERLINER STADTHAUS, ANSICHT VON DER JÜDENSTRASSE. DETAIL



LUDWIG HOFFMANN, DAS BERLINER STADTHAUS. ANSICHT VON DER KLOSTERSTRASSE

Verwaltung ein stolzes Haus in dem schönen Material des grauen Muschelkalksteins, mit wuchtig gequaderten Fronten und in einem Monumentalstil, der bewusst von den Bauten der römischen Kaiserzeit Maassstab, Detailform und Stimmung entlehnt. Ja, es ist sogar in der allzu lebhaften Rustikaquaderung des Sockels das verbriefte Recht kommunaler Selbstverwaltung übereifrig und fast schon ein wenig zum Schaden des architektonischen Gesamteindrucks von dem Stadtbaumeister betont worden. Aber in der gewaltsam gesteigerten Kraft dieses römisch-dorischen Architektursystems, über dem sich breit und schwer ein deutsches Mansardendach lagert, zeigt sich deutlich doch auch eine Spur vom Geist jener grosszügigen Unternehmerbauten, die mehr und mehr jetzt dem Bild der modernen Grossstädte das architektonische Gepräge geben. Es bleibt bei diesen Bauten nicht selten zweifelhaft, ob sie mehr durch die neuartigen und unerhörten Zwecke imponieren, denen sie dienen, oder durch die mutige, vor keinen technischen Schwierigkeiten zurückschreckende, oft skrupellose und nicht immer taktvolle Darstellung dieser Zwecke. Sicher aber wirken sie am wenigsten durch die leisen und feinen Mittel, die einen Bau wie das alte Rathaus zu den besten Werken der älteren Berliner Bauschule zählen lassen.

Bei dem Neubau des Stadthauses nun ist der Geist dieser neuen Grossstadtarchitektur, vielleicht der einzige wahrhaft moderne Wert dieses Bauwerks, durch die reife und sicher geübte Kunst eines mit den Grundregeln seines Handwerks wohl vertrauten Architekten verfeinert und veredelt worden. Der Wille zur Repräsentation, der Wunsch zu imponieren ist auch hier, für die Ausbildung des Äussern und Innern, bestimmend gewesen. Dem Hang aber zu lauter und geräuschvoller Wirkung, diesem echtesten aller Grossstadtinstinkte, ist doch nur innerhalb der engen, von einem wohlgepflegten Geschmack zugebilligten Grenzen nachgegeben worden. Die Häufung dekorativer Details ist nirgends bis zur kalten äusseren Pracht getrieben (wenn auch das erlaubte Maass, namentlich im Innern, zuweilen fast erreicht scheint), und die der Historie entlehnten Architekturformen sind dank einer bewunderungswürdigen, zur höchsten Vollkommenheit entwickelten Detaillierungs- und Proportionskunst überall so stark mit lebendigen Werten erfüllt, dass der Bau im ganzen der unmittelbarsten und nachhaltigsten Wirkungen fähig ist.

Der Grundriss des Hauses ist auf dem unregelmässigen vierseitigen Grundstück so entwickelt worden, dass die für die Verwaltung geforderten Bureauräume symmetrisch zu einer Hauptachse um fünf innere Höfe gruppiert wurden. Auf dieser Mittelachse, die die Zugänge der beiden Hauptfronten an der Jüden- und Klosterstrasse schneidet, sind die Repräsentationsräume des Hauses, das Vestibül und die hochgewölbte Stadthalle aufgereiht; in ihr liegen auch, in mehreren Stockwerken übereinander, die kleinen Sitzungssäle mit den Fronten nach der Klosterstrasse. Der keilförmige Schnitt des Baugeländes erforderte eine leichte Brechung der Hauptachse in stumpfem Winkel, eine Bedingung, die im Innern sehr geschickt einer perspektivischen Wirkung der Raumfolge nutzbar gemacht wurde. Im übrigen ist der Grundriss den Zwecken eines Bureauhauses klar und übersichtlich angepasst. In schmalen Flügeln reihen sich die Bureauräume aneinander, von den langen Fluchten heller Korridore begleitet. Je in den Brechpunkten dieser Fluchten sind hohe breite Treppenhäuser angeordnet. Ein wenig gekünstelt scheint die Grundrisslösung nur hinsichtlich der Treppenanlagen zu beiden Seiten des Haupteingangs. Hier ist die aus statischen Gründen notwendig gewordene Verstärkung der inneren Turmpfeiler in doppelter Hinsicht der Raumdisposition nachteilig geworden. Einmal schieben sich die starken Turmpfeiler in ihrer vollen Breite vor die Fluchten der seitlichen Hallenschiffe, den erwünschten Durchblick zum Vestibül versperrend, zum andern haben sie ein seitliches Ausquellen der Baumassen zur Folge, wodurch dann wieder die Unklarheit der Treppenanlagen verschuldet und die Orientierung im Hause an dieser Stelle erschwert wird.

Für die architektonische Gliederung des Baukörpers war der Wunsch bestimmend, die Hauptfront des Hauses nach der Jüdenstrasse zu entwickeln, wo sie, wenn auch über der Schmalseite des Grundstücks errichtet, dem Molkenmarkt und namentlich auch dem alten Rathaus am nächsten zu liegen kam. Sie wird von zwei schmalen, seitlich vorspringenden Risaliten eingefasst; ihr energisch vortretender Mittelbau trägt auf dem breiten Sockel einer figurengeschmückten Attika den über kreisrundem Grundriss aufsteigenden Turm. Die stark gebrochene Umrisslinie dieser Frontentwicklung verträgt sich nicht ganz mit dem lebhaften Relief des reichgegliederten Architektursystems. Die Häufung tiefer Schattenwirkungen, verstärkt noch durch die Verwendung vortretender Dreiviertelsäulen an dem

Mittelrisalit, ist der verhältnismässig kurzen Front nicht zuträglich, um so weniger, als die Konkavität der Grundrisslinie hier eine starke Zusammendrängung der vorspringenden Teile zur Folge hat. Dieser Fehler wird weniger auffällig bei der Front an der Klosterstrasse, wo die gleiche Gliederung über eine sehr viel längere, konvex ausbuchtende Grundlinie verteilt ist. Er verschwindet völlig dann an den glatt durchgeführten Seitenfassaden der Stralauer- und Parochialstrasse, wo auch die Dreiviertelsäulen der Mittelbauten nicht mehr vortreten, sondern in die Fronten eingestellt sind. Hier kommt das grossartig erfundene, einheitlich über den ganzen Bau durchgeführte Architektursystem zu stärkster Wirkung. Auf lebhaft gequadertem Rustikasockel setzt sich ein schweres römisch-dorisches Pilastersystem, in seiner schattengebenden Wirkung verstärkt noch durch die Rustikaeinfassung der Fenster, die die Vertikalen der Pilaster seitlich begleiten. Diese Fortführung der Quaderung auch in die oberen Geschosse hinauf entspringt dem Wunsche des Architekten, eine innigere Verbindung des Oberbaues mit dem Sockel zu bewirken, als es sonst, bei Durchführung eines Gurtgesimses etwa, möglich gewesen wäre; übrigens giebt diese Art nachdrücklicher Unterstreichung des Vertikalismus der ernsten Front zugleich eine gewisse Pikanterie. Ein schweres weitausladendes, konsolengeschmücktes Kranzgesims mit Triglyphenfries schliesst das System nach oben hin ab. Mit glücklichstem Gelingen ist dann das Grundmotiv der Frontentwicklung im Turmbau wieder aufgenommen und fortgeführt worden. Das Pilastersystem der Fronten, dem an den Mittelrisaliten der Hauptfassaden vortretende Dreiviertelsäulen entsprechen, erfährt im Turmbau nun eine weitere Steigerung. Frei vorgestellte Säulen fassen die vier Stockwerke seiner Gesamthöhe zu je zweien vertikal zusammen. Dieser Vertikalismus erhält eine energische Betonung durch die Verkröpfung aller Turmgesimse, die bereits in der Gliederung der Sockelattika vorbereitet wird. Das Vorstellen der aus der Wandgliederung nun losgelösten Säulen ist für die Silhouette des Turmes von günstigster Wirkung. Es wird damit die Masse des Turmes erleichtert und durch die Verkröpfungen wird zugleich auch eine Verbreiterung nach unten bewirkt, die das sichere Aufsetzen des Turmkernes auf dem quadratischen Unterbau dem Betrachter fühlbar werden lässt. Es ist der schlank aufsteigende Turm, der die Silhouette von Alt-Berlin am Wasser um einen neuen bedeutenden Akzent bereichert, nach oben dann mit einem kuppelartig gewölbten Ziegeldach von palladianisch strengem Umriss abgeschlossen, das allerdings, da der Dachansatz nicht eben glücklich gelöst ist, eine innigere und mehr organische Verbindung mit der Turmmauer wünschenswert erscheinen lässt. Eine vom Bildhauer Taschner modellierte, in Kupfer getriebene Figur der Ceres krönt die Turmhaube.

Das ernste Pathos der Fronten legte dem Architekten für die Durchbildung des Innern gewisse Verpflichtungen auf. Er hat auch hier gehalten, was er in den Fassaden verspricht. Die mehr denkende als gefühlsmässige Kunst dieses Architekten rechnete raffiniert und bewusst mit den sicher erprobten Wirkungen abwechselnd dunkler und heller, kleiner und grosser, hoher und niedriger Räume. Sie ordnete ein niedriges, nur indirekt beleuchtetes Vestibül hinter der kleinen Eingangshalle der Hauptfront an, steigerte absichtlich diese Dunkelheiten, indem sie die mit schmalen eingestellten Pfeilern verengten Durchblicke in die Umgänge des Zwischengeschosses in unbelichtete Korridore leitete und stellte vor die vom Streiflicht getroffenen Seitenwände, in denen das Pilastersystem der Aussenfront in einer den engen Verhältnissen des Innenraums entsprechenden Maassstabvariante fortgeführt ist, ein paar fein detaillierte, mit Relief geschmückte dekorative Säulchen auf, die dem Betrachter in diskretester Weise einen Maassstabsfaktor an die Hand geben und, ihm unbewusst, die Proportionen der Wandarchitektur grösser erscheinen lassen. Gerade vor sich aber erblickt der Eintretende die Helligkeit eines geweiteten Raumes, die ihn lockt und vorwärts treibt, die er jedoch erst erreicht, nachdem er noch einmal unter der niedrigen Decke eines schmalen Durchgangs sich hat ducken müssen. So vorbereitet gelangt er in das hohe Gewölbe der Stadthalle, deren gesteigerte Raumfülle ihm endlich die ersehnte Entspannung gewährt und ihn befreit wieder aufatmen lässt. Mit dieser Halle, die zu grossen öffentlichen Empfängen und zur Abhaltung ernster Feierlichkeiten bestimmt ist, hat nun Ludwig Hoffmann in der That einen grossen Wurf gethan. Es giebt in Berlin nur wenige Innenräume, die dieser Halle an lebendiger Raumwirkung vergleichbar sind. Das hocheinfallende Seitenlicht trifft mit voller Kraft nur die oberen Partien der Hallenwand, in denen die am stärksten sprechenden Glieder des Architektursystems, die Pilasterkapitelle, das Gesims mit seinen reich skulpierten Verkröpfungen und die Bogenarchitektur der oberen Umgänge,

sich abwickeln. Der Fussboden der Halle, sowie die unteren Teile der Wandarchitektur, die Basen der Pilaster und die Zugänge zu den niedrigen Seitenschiffen bleiben im Halbdunkel, eine Wirkung, die, wenn der Raum mit Menschen gefüllt ist, zu sehr starken Impressionen führen wird. Denn es wird in der schwarzen Menge der Einzelne verschwinden und nur eine dunkel geschlossene, bewegte Masse wird dem strengen Rhythmus der Architektur ein Element des Lebens entgegensetzen.

Die Stadthalle, der Hauptraum des Hauses absorbiert das Interesse in so hohem Maasse, dass bei der dekorativen Durchbildung des Innern im übrigen die äusserste Zurückhaltung geübt werden konnte. Der Architekt hat sich denn auch darauf beschränkt, den beiden nach der Klosterstrasse gelegenen Sitzungssälen nebst ihren Vorräumen sowie dem kleinen Vestibül, an dem die Treppenhäuser für diese Räume liegen, eine reichere Ausbildung zu geben. Er wurde dabei von dem Bildhauer Franz

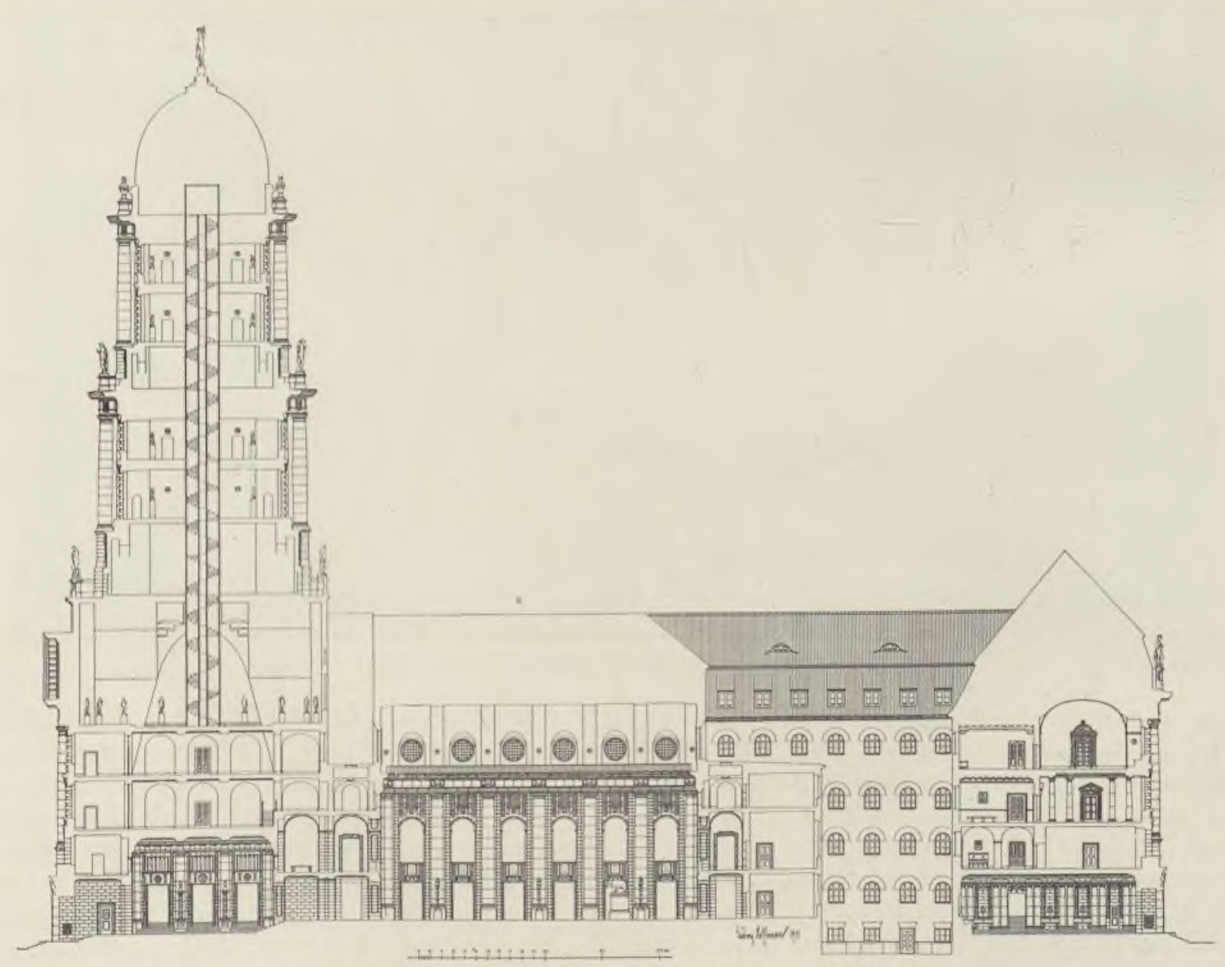


LUDWIG HOFFMANN, DAS BERLINER STADTHAUS. DIE STADTHALLE

Naager unterstützt, der sich bei seinen Raumdekorationen allzusehr in kleinlichen, kunstgewerblichen Wirkungen gefällt. Die vollendete handwerkliche Qualität seiner Arbeiten vermag doch nicht immer das gesucht Archaisierende und oft platt Banale seiner Motive auszugleichen. Weit besser ist es bei den zahlreichen Skulpturen der Fronten Bildhauern wie Rauch, Taschner, Wrba und Widemann gelungen, ihr kunstgewerbliches Talent dem ernsten Charakter der von allem Spielerischen sich freihaltenden Architektur anzupassen.

Die dekorativen Skulpturen, die der Bildhauer Wrba modellierte, sind der ernsten Stimmung dieses Raumes würdig angepasst. Die Bronzefigur eines Bären, des Berliner Wappentieres, die in der Halle aufgestellt ist, hätte jedoch unbedingt von einem Bildhauer wie August Gaul modelliert werden müssen. Es ist unverantwortlich, dass auch jetzt wider die ersehnte Gelegenheit, dem schönen Talent dieses Tierbildhauers eine würdige Monumentalaufgabe zu übertragen, wie sie die Stadt Berlin hier zu vergeben hatte, versäumt worden ist.

Alles in allem ist Hoffmann hier ein Werk gelungen, das aufs neue beweist, mit wieviel lebendiger Teilnahme dieser Stadtarchitekt die vielseitigen Pflichten seines Amtes immer wieder zu erfüllen strebt. Die Kunst, die hier mit Meisterschaft geübt wird, setzt ihrem Willen nicht eben kühne und unerhört neue Ziele. Doch ist, was sie mit bescheidener Selbstbeschränkung will und in ehrlicher, von strenger Disziplin erfüllter Arbeit erstrebt, darum nicht weniger der Beachtung und aufrichtigster Anerkennung wert. Einen Akademismus wie diesen, der zugestandenermaassen historische Architekturstimmungen reproduzierend einfangen will, der doch zugleich auch das rhythmische Gesetz der überlieferten Formen neu zu beleben fähig ist und das Ewige, das Zeitlose in ihren Melodien wieder ertönen lässt, wird man sich gefallen lassen dürfen. Es ehrt dieser Bau seinen Schöpfer gleicherweise wie die Bauherrin. Der Stadt Berlin erwachsen nun aus diesem Besitz aber auch bindende Verpflichtungen. Sie wird jetzt daran denken müssen, den Neubau ihres Stadthauses auch im Stadtbild würdig zur Geltung zu bringen. Die Anlage eines monumentalen Architekturplatzes vor der Hauptfront des Hauses in der Jüdenstrasse wird dringend zu fordern sein; sie war bereits von Hermann Jansen in seinen Plänen für den Wettbewerb Gross-Berlin vorgeschlagen worden. Nicht weniger wünschenswert muss der von Jansen projektierte Durchbruch der Jüdenstrasse zu der geplanten neuen Uferstrasse erscheinen, mit dem dann der Blick auf die Hauptfront des Hauses auch für weite Standpunkte vom Wasser her freigegeben würde.



LUDWIG HOFFMANN, DAS BERLINER STADTHAUS. QUERSCHNITT



APOLLO MIT DER LEIER (BRONZE). MITTE DES FÜNFTEN JAHRHUNDERTS
NATIONALMUSEUM IN NEAPEL. PHOTOGR. BROGI



KOPF DES PEIRITHOAS AM WESTGIEBEL DES ZEUSTEMPELS ZU OLYMPIA. ETWA 460. MUSEUM ZU OLYMPIA
PHOTOGR. PAPAIANNOPULOS

KÜNSTLERISCHE PROBLEME IN DER VORKLASSISCHEN PLASTIK

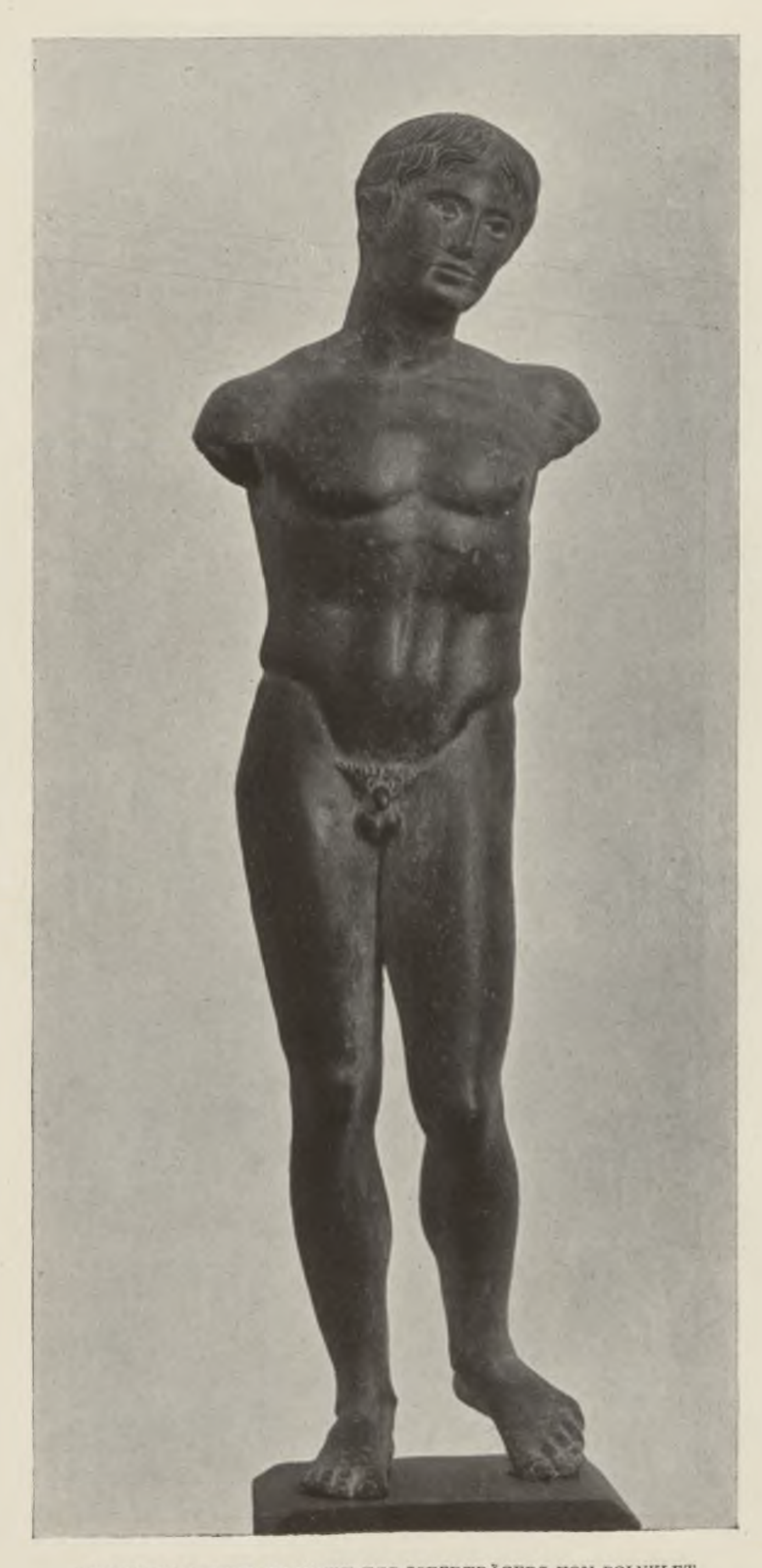
VON

EMIL WALDMANN

II.

(Schluss)

Wie sich seit dem Anfang des Jahrhunderts die Freistatue entwickelt hat, lehrt die Figur des Oinomaos aus diesem olympischen Giebel (Abbildung S. 156). Noch wiegen die Prinzipien des architektonischen Aufbaus vor, aber das plastische Leben der Einzelform ist schon von grosser Bedeutung, die Glieder sind in spielender Beweglichkeit gelöst und es geht ein feiner Schwung durch die Gestalt, der Fluss der Linien hat schon etwas Rhythmisches, sie gleiten in feiner stiller Melodie. Das grosse Problem dieser ganzen Periode ist ja die Rhythmisierung, man kann die Eroberung dieser Aufgabe Schritt für Schritt verfolgen. In dem Poseidon aus dem Anfang des Jahrhunderts (Abbildung S. 51) ist es angedeutet, aber zaghaft und äusserst vorsichtig, ebenso wie in der schönen Marmorfigur von der Akropolis (Abbildung S. 49). Einen grossen Schritt weiter bedeutet dann jene Kunst, für die uns die Kopie einer Bronzestatue im Nationalmuseum in Athen (Abbildung S. 161) als Repräsentant gelten möge. Wenn auch hier die alte Strenge der Haltung, der Trotz in den Schultern noch nicht gebrochen ist, der Aufbau des Ganzen ist nichtsdestoweniger von den Gesetzen der Harmonie, der Eurhythmie, diktiert, die Ponderierung der Gestalt verrät ein entwickeltes Gefühl für das



BRONZESTATUETTE IM MOTIV DES SPEERTRÄGERS VON POLYKLET.
MITTE DES FÜNFTEN JAHRHUNDERTS. NATIONALMUSEUM ZU ATHEN

PHOTOGR. PAPAIANNOPULOS



OINOMAOS, AUS DEM OSTGIEBEL DES ZEUSTEMPELS ZU OLYMPIA.
ETWA 460, MUSEUM IN OLYMPIA
PHOTOGR. PAPAIANNOPULOS

Gleichgewicht der Massen, für das feine Wechselspiel geschwungener und eingezogener Linien. Was hier noch an Befangenheit zu spüren war, wurde etwa um die Mitte des Jahrhunderts, zur Zeit des jungen Phidias überwunden. Damals entstanden die ersten Gestalten, in denen der Rhythmus einheitlich alles beherrscht, Aufbau, Haltung, Bewegung. Wenn wir wirkliche grosse Originale aus dieser Zeit hätten, wären wir um das Schönste an griechischer Statuenkunst reicher; so müssen wir uns mit wenigen Resten oder Kopien begnügen, wie der unvergleichlichen Figur des leierspielenden Neapler Apollo (Abbildung S. 153). Dort ist erreicht, worauf es hinausging seit einem halben Jahrhundert, die Freiheit und die Grösse. Nichts Vollendeteres als dieses feine Stehen, mit dem Seitwärtssetzen des einen Beines, der Verschiebung in Hüften und Schultern, der wundervoll ausgeglichenen Haltung der Arme und der Neigung des Kopfes auf die Standbeinseite. Dieses ist der holde Frühling einer Kunst; den goldenen Sommer bedeutet Polyklet, der Vollender der griechischen Eurhythmie. Macht sich bei ihm selbst auch in seinem Spätwerk des Diadumenos schon gegenüber dem herrlichen als „Kanon“ berühmten Doryphoros, dem Speerträger, eine gewisse Künstlichkeit bemerkbar, eine Überschärfung des Problems verbunden mit einer Überfeinerung, so blieb seine That doch auf Weiteres hinaus fruchtbar. Der opfernde Knabe aus Florenz, der sogenannte Idolino (Abbildung S. 164 und 165) und einige andere Arbeiten dieser Gruppe (zum Beispiel die kopflose, arg mitgenommene Sabouroffsche Bronze im Berliner Museum) gehen in all ihrer Pracht und Herrlichkeit auf diese grosse künstlerische That zurück. Dies sind Werke aus der Zeit der Parthenonskulpturen. Mögen sie, einem Worte eines Archäologen zufolge, immerhin nur Werke der „höheren Technik“ sein, in ihrer ungeheuer ernsten Lösung grosser rein plastischer Probleme sind sie unvergleichlich und sie lassen darum doch das geistige Ethos nicht vermissen. Besonders der Idolino nicht, von dem der dänische Archäologe Julius Lange einmal schrieb, er sei „so ruhig, so gutartig, so bescheiden“.



BRONZESTATUETTE EINES BADENDEN MÄDCHENS. ENDE DES FÜNFTEN JAHRHUNDERTS.
MIT GENEHMIGUNG VON GEORG D. W. CALLWEY, MÜNCHEN

In den Gesprächen des Sokrates mit den Künstlern, von denen wir durch Xenophon Kunde haben, fragt der Philosoph einmal einen Maler, was es denn eigentlich mit der Seele auf sich habe; ob sie, die Maler, das Wesen und die Eigenschaften der Seele auch so darstellen, wie es am gewinnendsten sei, und wie sie die Sehnsucht und die Liebe wecke. Und ob man es nicht an den Augen dar-

stellen könne, ob ein Mensch, der seine Lieben beobachte, freundlich und heiter sei, oder nicht, je nachdem es ihnen gut gehe. Im Gespräch mit Kleiton, dem Bildhauer, fragt er dann, ob nicht die Kunst auch den drohenden Blick des Kampfes nachahmen könne und das frohe Antlitz des Siegers.

Ob Sokrates dies alles wirklich einmal gesagt hat oder ob man es, wie mir wahrscheinlicher ist, auf das Konto des unter dem Einfluss einer Psychologenschule schreibenden Xenophon zu setzen hat, Thatsache bleibt, dass man im vierten Jahrhundert der Meinung war, Sokrates habe an der ihn umgebenden Kunst, der klassischen Kunst des fünften Jahrhunderts, den „Ausdruck“ und die „Seele“ vermisst, diese Kunst des Phidias und Polyklet sei ihm im gewissen Maasse als eine unfreie erschienen. Zwei Zeitalter und zwei verschiedene Welten stossen hier hart aufeinander. Kunstwerke, die durch ihren Anblick Sehnsucht und Liebe wecken, hat erst das Jahrhundert Xenophons geschaffen. Ihr Meister ist Praxiteles, dies ist die Melodie, die er immer spielt, seine Menschen, der Hermes von Olympia und noch der aus seiner Schule stammende, schon halb lysippische Hermes von Andros sind solche Geschöpfe, sie haben die feuchten Augen und den schmeckenden Mund, eine weibliche Holdheit und etwas Sentimentales. — Der Ausdruck der Seele in den Mienen der Menschen, wenn sie ihre Lieben ansehen — das ist die Kunst der attischen Grabreliefs des vierten Jahrhunderts, mit der Feinheit der „seelischen Stimmung“, beim Abschied im Diesseits oder beim Wiedersehen im Jenseits, oder bei der Scene, wo ein Vater seinen Sohn in Bekümmernis anstaunt, weil er nun in einer anderen Welt ist. Und wirkliche Kampfeswut in den Gesichtern, Raserei des Unterliegenden, Schmerz des Sterbenden und Triumphblick des Siegers, das sind die Pergamener mit ihrem vokativischen Aufblick, das sind die sterbenden Gallier und das ist schliesslich der fatale Laokoon mit seiner fürchterlichen Aufdringlichkeit.


MARMORFIGUR EINES HOCKENDEN KNABEN AUS DEM OSTGIEBEL DES ZEUSTEMPELS ZU OLYMPIA. ETWA 460. MUSEUM IN OLYMPIA
PHOTOGR. ALIVARI

Alles dieses bedeutet schon nicht mehr die Höhe griechischer Plastik, es ist in Praxiteles im besten Falle eine Nachblüte, und in Lysipp eine prächtige Reaktion. Aber mit der Idealität griechischer Plastik hat dies nichts mehr zu thun. Das plastische Ideal hatte Schaden gelitten und Praxiteles in all seiner Schönheit ist matt. Wer die Originale studiert, kommt über die Thatsache nicht hinweg. Man darf sich durch Sokrates, durch die Psychologen und Philosophen von damals nicht irre machen lassen, sie schrieben schon im Sinne einer neuen Zeit, im Sinne der Zeit der Aufklärung, die im letzten Grunde auf die sophistische Lehre vom Menschen als Maass aller Dinge zurückging, und die seit den Tagen des Alkibiades sich einen schrankenlosen Individualismus gefallen liess. Gleich nach der Zeit des Phidias beginnt in der Kunst die Schwächung. An der Schwelle des vierten Jahrhunderts triumphiert der Feind, die Seele, Sehnsucht und Liebe, „Natur“ und „Subjekt“. Platons wahre Ideale, Nomos, das Gesetz, und Ethos, die Überwindung der Persönlichkeit, waren dem Untergang nahe. —

Ist nun aber die Kunst des fünften, klassischen Jahrhunderts wirklich so ausdruckslos, so ohne Seele? Sieht man eine Reihe von Köpfen aus dieser



HESPERIDENMETOPE VOM ZEUSTEMPEL ZU OLYMPIA. ETWA 460. MUSEUM IN OLYMPIA
PHOTOGR. PAPAIANNOPULOS



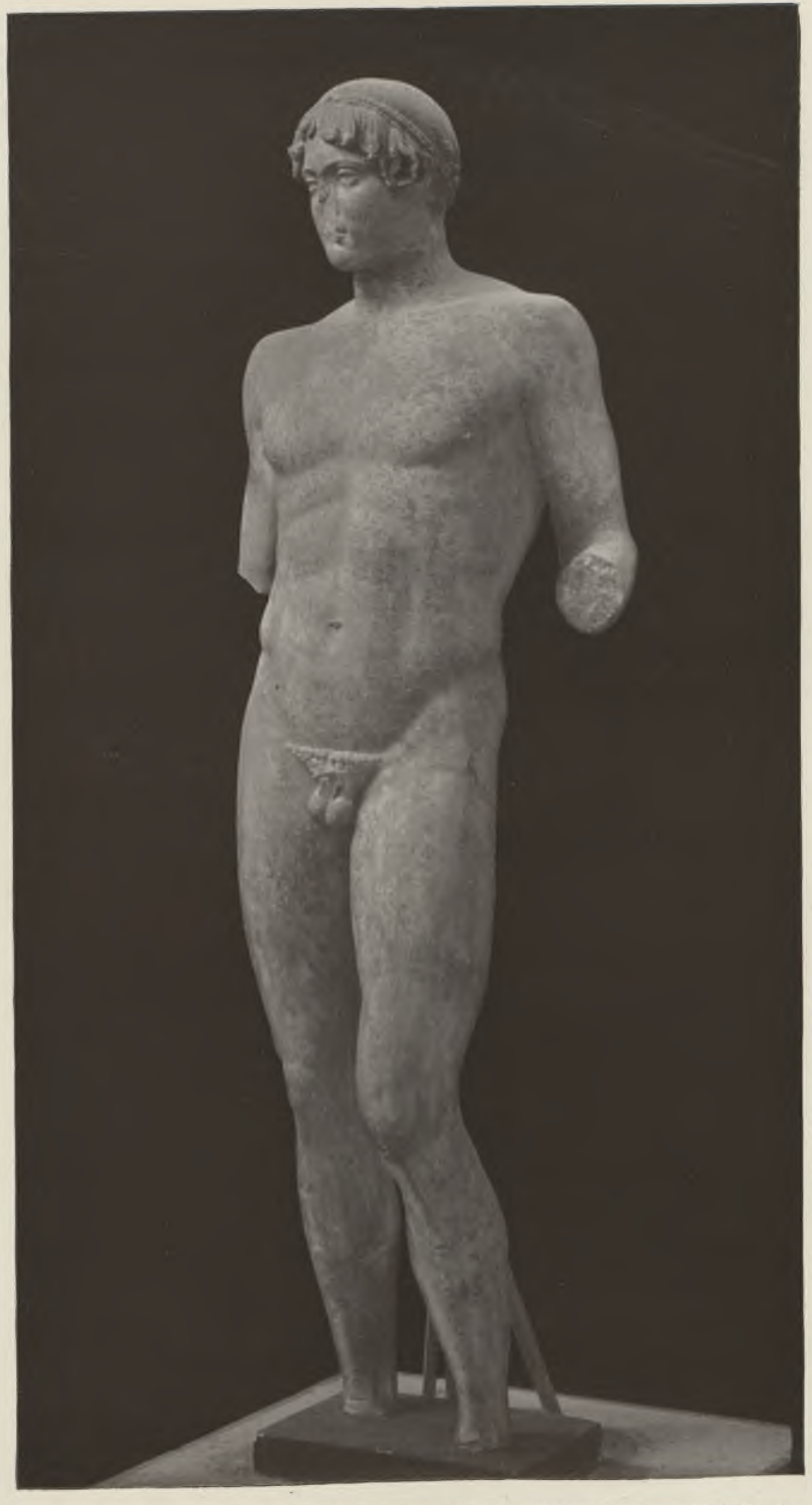
KOPF EINES WAGENLENKERS. BRONZE 460. MUSEUM IN DELPHI
PHOTOGR. PAPAIANNOPULOS

Kopf im Zusammenhang mit der übrigen Gestalt. Und dann bekommt das, was für sich allein vielleicht starr scheinen mag, auf einmal ein merkwürdiges Leben, eine Formbeseelung von wunderbarer Feinheit, zu der man nichts hinzufügen könnte, ohne dem Ethos zu schaden. Wäre der Peirithoos bei den starken Richtungskontrasten der ganzen Figur (die man rekonstruieren kann) auch im Kopf noch stark bewegt, so hätte man eine Grimasse, die wohl den Halbtieren, den Kentauren ansteht, aber nicht den Menschen. Der Diskobol ist mit ruhig konzentrierter Aufmerksamkeit ganz hingegeben an sein Geschäft, und der Wagenlenker endlich — wie glüht im Zusammenhang mit der ein wenig steif aufgebauten Figur, in dem Gewand mit den gleichmässigen Röhrenfalten, dieser herrliche Kopf von stolzestem Leben!

Zeit durch, so mag es allerdings so scheinen. Als das archaische Lächeln überwunden war, greift in den Gesichtern überall ein ruhiger gleichmässiger Ernst Platz, die Züge verraten nichts vom Innenleben, jedes Pathos ist undenkbar. Der Kopf des Myronischen Diskobolen ist, für sich betrachtet, vollkommen verschlossen, man sieht diesem Antlitz wahrlich nicht an, dass dieser Mann in der heftigsten Körperbewegung und in der gespanntesten Anstrengung ist, die je ein Künstler bis dahin dargestellt hatte. Der Theseus aus dem Westgiebel zu Olympia, der zur Verteidigung eines Mädchen seinen schweren Hammer gegen einen der rasenden Kentauren schwingt, zeigt nichts von Kampfeswut, sondern erscheint gefühllos; und im delphischen Wagenlenker sucht man den bedeutungsvollen Blick des Siegers vergeblich, der Mann steht da einfach als das, was er ist.

Aber der Fehler liegt an uns, an unsrer Gewohnheit, den Ausdruck im Gesicht als dem Spiegel der Seele zu suchen, und die Köpfe gesondert zu betrachten. Die Griechen sahen das Ganze, den

Es wäre ja bei der Vergangenheit der griechischen Kunst auch ganz undenkbar, dass dieses Leben in den Zeiten der Hochblüte der Plastik auf einmal ganz sollte verloren gegangen sein. Denn die Werke aus dem Ende des sechsten und aus dem Anfang des fünften Jahrhunderts haben ja auch Ausdruck im modernen Sinne, diese Gesichter lassen viel vom inneren Leben erraten. Das archaische Lächeln, dieses Grinsen der hochgezogenen Mundwinkel, das uns als fröhliche Heiterkeit erscheint, ist doch im Grunde nichts Andres als eine vielleicht nicht immer glücklich gefundene Formel für Ausdruck überhaupt, ein enormer Fortschritt gegenüber der Geistesabwesenheit der ägyptischen Statuen; die Züge werden bewegt, es geht etwas vor in diesen Gesichtern, ob es nun im Einzelfalle Lächeln oder Schmerz darstellen soll — die Beseelung von innen heraus war einmal versucht. Unvollkommen genug war das Problem gelöst, mit übertriebener Betonung ward es bisweilen herausgestellt; wie denn die Erfinder neuer Dinge im Anfang gerne ihre Flagge etwas auffällig zeigen; aber aus der Welt zu bringen war dies nicht wieder. Es



SOGENANNTER „APOLLO AUF DEM OMPHALES“. RÖMISCHE MARMORKOPIE NACH EINEM GRIECHISCHEN BRONZEORIGINAL. ETWA 470. NATIONALMUSEUM IN ATHEN

PHOTOGR. ALINARI



WEIHRELIEF AUF ELEUSIS. DEMETER UND KORE. MITTE DES FÜNFTEN JAHRHUNDERTS. MUSEUM ZU ELEUSIS

PHOTOGR. PAPAIANNOPULOS

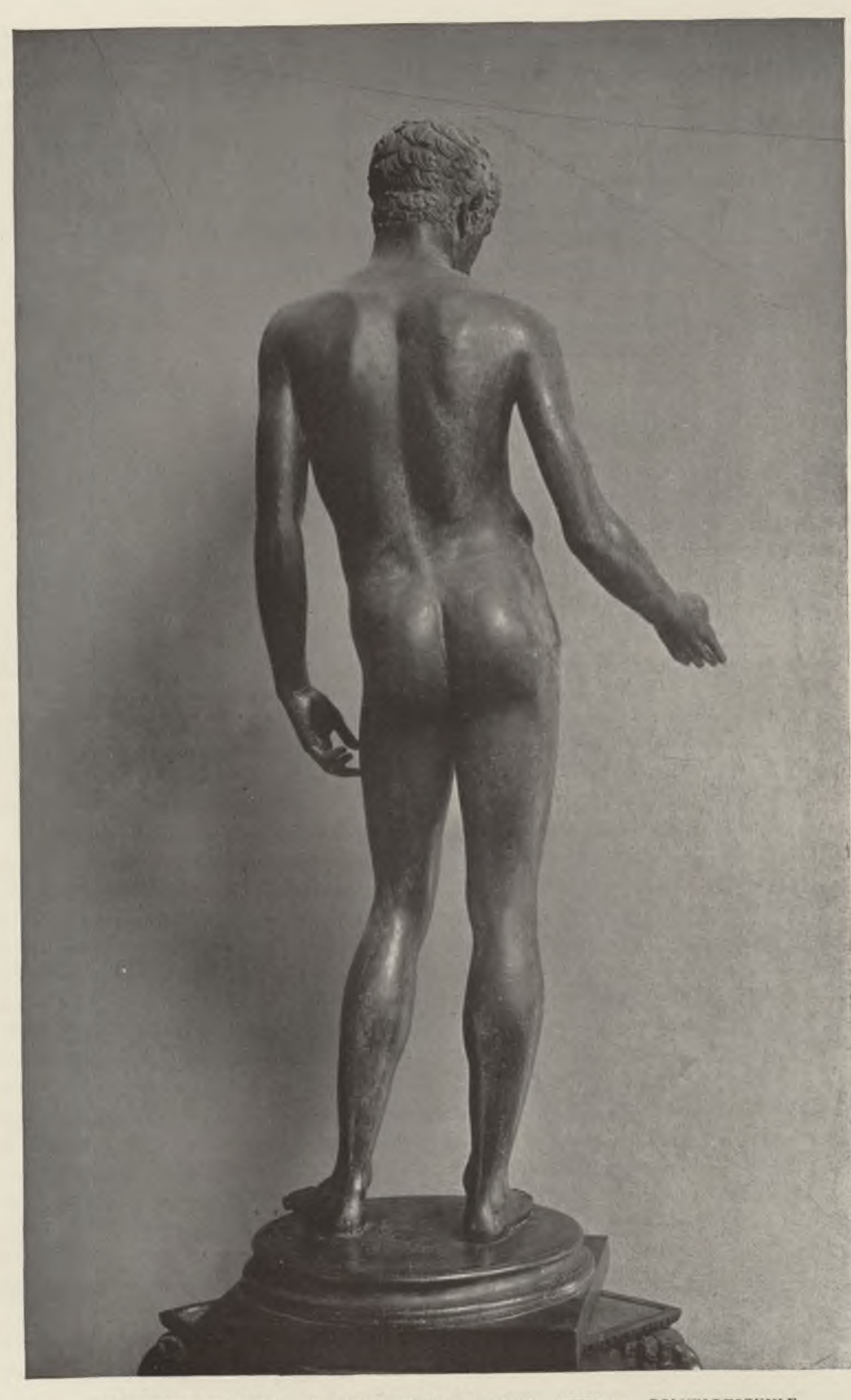
musste nur verfeinert werden, am Ende war es unmöglich, den Theseus, der sich über den geglückten Mädchenraub freut (S. 41), ebenso darzustellen, wie den niederstürzenden Ägineten, der den Todesstoss empfangen hat, und es ist nur natürlich, dass in der Folgezeit, bei der weiteren Entwicklung der griechischen Statuenkunst eine grössere Stille über die Gesichter kam, weil nun der ganze Organismus in einer bis dahin unerhörten Weise beseelt wurde. Dies ist das grosse Glück der antiken Kunst, dass, ehe man dann wirklich, vom Individualismus aus, an die Darstellung der seelischen Kräfte ging, die leibliche Beseeltheit schon da war. Sonst wäre das Gleichgewicht, die letzte Harmonie, wie sie der Neapler Apollo und der Idolino zeigen, wohl nie erreicht worden, sonst hätte, wie später in der Kunst des Mittelalters, das Eine immer über dem Andren vorwiegen müssen. Ein Vergleich des delphischen Wagenlenkers mit irgendeiner der Fürstenstatuen aus dem Domchor zu Naumburg sagt mit aller Deutlichkeit, wie hier die Probleme liegen, und auf welcher Seite mehr Glück war.

Wer die Olympiagiebel gemacht hat, wer den Wagenlenker oder den Neapler Apollo, und wie der Meister des blonden Epheben hiess, wissen wir nicht, in vorklassischer Zeit lassen sich die Daten der überlieferten Künstlergeschichte nicht mit den in Originalen und Kopien erhaltenen Werken zusammenreimen. Aber das passt gut zu dem Charakter des geistigen Anonymen, das in dieser Kunst fühlbar ist: vor dem Werk sollte der, der es gemacht hatte, nicht sichtbar werden, das Werk allein sollte gelten. In dem Schaffen dieser Epoche herrscht vollkommene Hingabe des Geistes an den Gegenstand ohne Einmischung des Bewusstseins des Subjekts. Dies war die grosse Energie und die Zucht, nicht etwa ein Dämmerzustand des Halbwachseins. Die Griechen waren seit Jahrhunderten wach und kannten ihre eigene Seele, die Lyriker des siebenten und sechsten Jahrhunderts beweisen es. Aber in der Plastik durfte dies keine Rolle spielen und das holde Dumpfsein, das wir gelegentlich vor diesen Werken, diesem blonden Epheben, spüren, ist das Ergebnis einer höchsten Objektivität, und diese Schönheit ist passive Schönheit, voll Gefühl, aber ohne Sentimentalität. Der schwere Ernst, der sich besonders in den festländisch griechischen Werken geltend macht und den unsre Zeit angesichts des Euthydikoskopfes und des Epheben so gerne mit Schwermut und Melancholie verwechselt, drückt nur die männliche ernste Grundstimmung jener Zeit aus, die sich eben mit der Heiterkeit und der oft etwas oberflächlichen Sinnenfreude der Asiaten auseinandergesetzt hatte. Als diese Kunst ihre Ideale erkannt hatte, liess sie nicht mehr mit sich handeln und blieb allein für sich. Sie dachte kaum an den Beschauer, sie wollte ihm nicht gefallen oder ihm auffallen. Noch der Idolino denkt nicht an uns, er steht nur da, „ruhig, gutartig und bescheiden". Deshalb blieb dieser Kunst das Demagogische erspart, das Buhlen um die Volksgunst, in welchem die Künstler des vierten Jahrhunderts, ewig auf der Motivjagd begriffen, ihre besten Kräfte verzettelten. Das unbedingte Andersseinwollen als die Andren, die Hochachtung vor dem „Geniestreich", war der klassischen Zeit noch unbekannt. Das kam erst auf, als der Mensch das Maass aller Dinge wurde, als man den Individualismus überschätzte und als die Seele jedes Einzelnen als eine höchste Wichtigkeit galt.

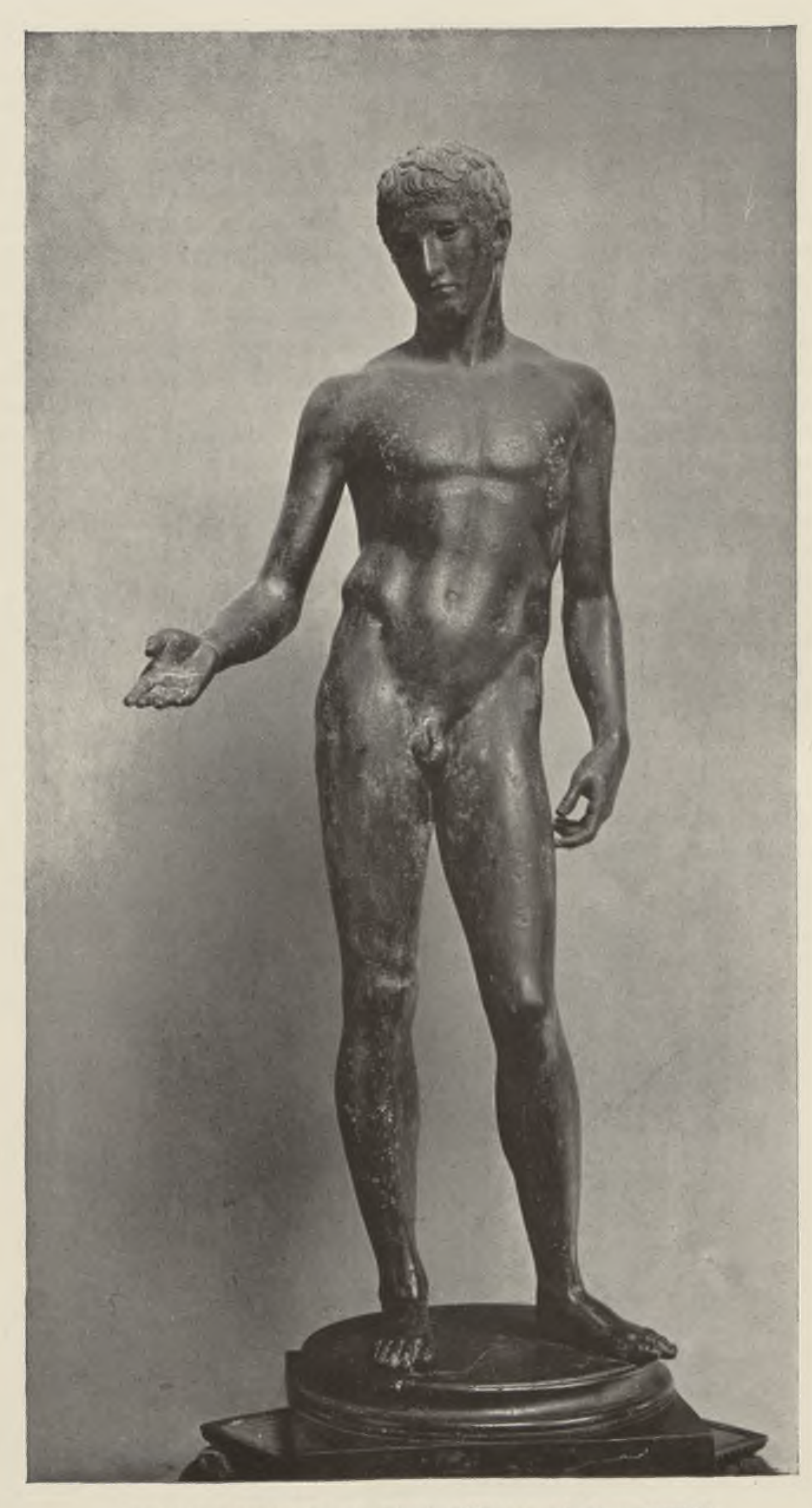


FIGUR EINES KNIENDEN MÄDCHENS AUS DEM OSTGIEBEL DES ZEUSTEMPELS ZU OLYMPIA. ETWA 460.
MUSEUM IN OLYMPIA
PHOTOGR. PAPAIANNOPULOS

Schöpferische Zeiten pflegen kurz zu sein und so ist es an sich nicht verwunderlich, dass noch am Ende des fünften Jahrhunderts, gleich nachdem Phidias die grosse Summe gezogen hatte, der Abstieg begann. Man darf aber dennoch fragen, wie



BRONZEFIGUR, GENANNT „IDOLINO“, RÜCKENANSICHT. ETWA 440. POLYKLETSCHULE.
ARCHÄOLOGISCHES MUSEUM IN FLORENZ
PHOTOGR. BROGI



BRONZEFIGUR, GENANNT „IDOLINO", ETWA 440. POLYKLETSCHULE.
ARCHÄOLOGISCHES MUSEUM IN FLORENZ
PHOTOGR. BROGI

sich zu dieser Erscheinung die Allgemeinkultur damals verhält. Hier ist einmal ein Fall, wo Kunstblüte, Kulturblüte und politische Blüte annähernd zusammenfallen. Die Jahrzehnte nach den Perserkriegen waren thatsächlich auch im Leben die schöpferischen. Wir dürfen uns durch den Glanz der perikleischen Welt nicht blenden lassen, es ging trotz und alledem schon abwärts mit der alten Grösse des Athenerstaates. Nach Kimons Tode ward politisch Grosses nicht mehr gethan und auch die Ideale des Lebens verlieren ihre Strenge. Die männlich ernste einfache Gesinnung galt nicht mehr als das Höchste, seitdem sich die Philosophen und Sophisten mit ihrem ewigen Debattieren und ihrem endlosen Gerede der „Erziehung" bemächtigt hatten, seitdem die Agora mit ihrer Ruhmsucht und ihrem Grössenwahn das athletisch Agonale verdrängt hatte. Für die Entwicklung der Kunst war das viele Denken und Räsonieren, das im vierten Jahrhundert dann so überhand nahm, als ein formzerstörendes Element schädlich, es trug ausserkünstlerische Dinge in die Kunst hinein.

Zudem wurde die Rasse matter. Die gesunde Kraft der Jünglinge, die Pindar besingt, stolze Söhne stolzer Männer, musste natürlich an sich abnehmen, als das Agonale vernachlässigt wurde. Aber auch sonst machte sich die Rassenverschlechterung geltend. Die Mischung der alten aristokratischen Bevölkerung mit Metöken und Fremden, das Vordrängen der bei Marathon und Salamis siegreich gewesenen Soldateska im sozialen Leben, und die vielen durch nationalökonomische Krisen herbeigeführten Mesalliancen können nicht ohne Einfluss auf die Gestaltung des Menschen geblieben sein.*

Was bei alledem die Kunst der Menschenbildnerei verlieren musste, lässt sich leicht ermessen: ihr Rohmaterial verschlechterte sich zusehends. In dem Augenblicke aber, wo der naive Glaube dieser Kunst an die Herrlichkeit des Menschengeschöpfes erschüttert wurde, musste auch das wunderbare Gleichgewichtsverhältnis zwischen Natur und Stil, zwischen Wahrnehmung und Idealität ins Schwanken geraten; als die holde Unbekümmertheit vor dem Objekt verloren war, wurde auch der innerliche Stolz dieser Kunst gebrochen. Und so erleben wir das seltsame Schauspiel, dass die grösste „Persönlichkeit" der damaligen Zeit, der reife Phidias, nicht der Eröffner einer neuen Epoche wird, sondern dass er der Vollender einer alten, dahinschwindenden ist: das Loos aller Klassiker.



FRAGMENT EINER QUADRIGA. ATTISCH.
AKROPOLISMUSEUM IN ATHEN
PHOTOGR. PAPAIANNOPULOS.

* Theognis und Aristophanes sind Zeugen dafür. Näheres in Burckhardts griechischer Kulturgeschichte.

CHRONIK

KLEINES SKIZZENBUCH

VON

CHRISTIAN MORGENSTERN

I.

Würde ich wohl mit eben solcher Leidenschaft sehen, wenn ich selbst – Maler wäre? Wer weiss es. Das eine nur weiss ich: ich würde die Natur fassen, wo ich sie fände, und ich weiss nicht, wo ich sie *nicht* – fände. Ich würde nicht erst vors Thor gehen, geschweige in andere Gegenden, ich würde gar nicht herauskommen aus meiner nächsten Umgebung, aus diesem von mir oft und meist so ganz verwünschten und doch malerisch namenlos reizvollen, reichen, ja unerschöpflichen Berlin mit seiner immer wechselnden Stadtatmosphäre, seinen Stadtbahndämmen, seinen mächtigen Strassenzügen, seinem schmutzigen Gedränge bei Regenwetter, seinen lebenden Kinematographien, durch die Riesenscheiben der Cafés gesehen, seinen Abendstimmungen über Reichstag und Brandenburger Thor, seinen so mannigfach gemischten Lichteffekten im Wasser, im Dampf, im nassen Asphalt, im Strassendunst, vom Einbruch der Dämmerung bis zum Aufgang des Mondes. Dieses Irisieren der Flussoberfläche in den letzten Krisen des Lichts, diese zuckenden Schwerter im Strom, von roten oder gelben Brückenlaternen ins Wasser geschlängelt, diese bleichen Monde der Bogenlampen in schwarzglänzend spiegelnder Feuchte – es giebt kein Aufhören der Bewunderung für liebende Augen.

❋

Die zwei halbjährigen Teckel da vor mir — wie sie schön sind in ihrer jungen Natürlichkeit und in ihrer Zärtlichkeit zu einander. Nichts Niedlicheres, als wenn das Männchen dem Kameraden mit seinen Augen folgt oder wenn das Weibchen ihm den Kopf auf den Rücken legt voll Anmut und Anschmiegebedürfnis. Und welches Wohlgefühl des Lebens, wenn sie so, die Nase dicht am warmen Moos, die sommerdurchwärmte Waldluft einsaugen mit ihren vielfältigen Reizen, von denen wir nur einen groben Begriff haben. Und welche stets rege Teilnahme an all den lauten und leisen Tönen, die eine Landschaft fortwährend erfüllen und beleben!

❋

II.

Vor einem halbbeschneiten Berge: So ist mancher von uns halb noch im Schnee der Kühle, Kälte. Dann taut die Sonne den Schnee weg, aber in diese und jene Grube vermag sie nicht vorzudringen; weisse, unvertilgbare Flächen bleiben zurück: nie werden wir ganz frei von jedem Reste von Lieblosigkeit, nie ganz Liebe – solang wir noch dieser Berg sind.

❋

Wie mancher Steinregen im Hochgebirge verdankt dem Klettern einer Gemse seinen Ursprung. Dies bedenke auch du, der du auf Gedankenbergen herumkletterst und – freue dich dessen oder mach dir Vorwürfe darüber, oder beides zugleich, je nachdem du geartet bist.

❋

Wenn du die Lage einer Hütte auf einem Berge betrachtest, so machst du leicht deinen Standpunkt zu dem ihrigen, uneingedenk dessen, dass sich die Welt von da droben ganz anders ausnimmt als von dir aus. Ja, dies verhält sich bis zu einem gewissen Grade selbst dann noch so, wenn du dich mit aller Einbildungskraft auf ihren Standpunkt zu versetzen bemühst. Um einen Standpunkt ganz verstehen und würdigen zu können, muss man diesen Standpunkt selbst einnehmen oder wenigstens einmal eingenommen haben. Aus diesem Grunde lässt sich alles Göttliche nicht eigentlich beurteilen, es sei denn von Menschen, die in persona im Übermenschlichen zu verkehren vermögen.

❋

Du siehst in etwa hundert Meter Entfernung einen Mann Holz spalten. Das auf den Hackblock geschmetterte Scheit sinkt bereits nach links und rechts auseinander, – da erreicht dich erst der Schall. So mögen wir die Welt ein halbes Leben lang betrachten, bis wir das Wort vernehmen, das zu ihr gehört, die Seele, die aus ihr redet.

❋

Wie wundersam ist es, das Auge von einem schönen Buch, in das man versunken war, zu einer schönen Landschaft zu erheben. Der kurze Übergang aus chiffrierter Geisteswelt in symbolische, dieser jungfräuliche Augenblick unberührten Staunens, ist einzig.

In welcher Weise die Ahnung des Rechten selbst in Malern der mittleren Linie um 1855 schon aufstieg, das zeigt die Stelle aus einem Briefe von Louis Gurlitt, den sein Sohn, Ludwig Gurlitt, uns freundlichst zur Verfügung stellt. Es enthält dieser Brief einen Bericht des bekannten Landschafters über die grosse Pariser Kunstausstellung von 1855 an seine Frau. „Ich habe mir vorgenommen", schreibt er, „nicht mehr auszugehen, und den Abend ruhig mit Dir zu verplaudern, um einmal von dem immerwährenden Trubel auszuruhen, der einem den Kopf ganz wirr macht. Ich sehe so viel Interessantes und Lehrreiches in meinem Fache, dass ich wünschte, es auf längere Zeit verteilen zu können. Es ist kaum möglich, aus diesen massenhaften Eindrücken sich dasjenige anzueignen, was fördern könnte. Der eine Eindruck wird vom nächsten verdrängt. Fast täglich gehe ich von 9 Uhr bis 1 Uhr in die Gemäldeausstellung und glaube nun doch schon so viel Überblick über die 5000 Bilder gewonnen zu haben, dass mir nichts sehr Bedeutendes oder in seiner Weise Interessantes fremd ist. Manches, was mir zuerst missfiel, ist in meiner Gunst gestiegen, anderes habe ich jetzt weniger gern. Die Art, wie die französischen Landschafter malen, ist nach meiner Meinung in Deutschland unmöglich. Ich für meine Person würde glauben, in einem fort Entschuldigungen über die Schmiererei machen zu müssen, wenn mich jemand beim Malen eines solchen Bildes im Atelier überraschte. Aber es ist nicht zu leugnen; sieht man die Bilder im gewissen Abstand, so kommt durch das Zusammenstellen der verschiedenen, nahebei oft sehr unharmonische Töne, in dem Hin- und Herschmieren der Farben eine Wirkung heraus, so lebendig, wie die deutschen Bilder sie nicht haben. Einiges, soweit es meine Kunst- und Naturanschauung zulässt, werde ich mir anzueignen suchen. Ob ich es aber in einem kleinen Atelier werde ertragen und möglich machen, daran zweifle ich sehr. Denn die Bilder machen eigentlich erst die rechte Wirkung auf zwölf bis zwanzig Schritt, während wir neben der Dekorationswirkung aus weitem Abstande dem Beschauer auch die Freude an der Durchführung der Details geben möchten, die auch von den Liebhabern verlangt wird. Hier geht das Publikum willig auf die Art seiner Künstler ein . . ."

✻

Leo Popper, der in diesen Heften gelegentlich mitgearbeitet hat, ist, kaum fünfundzwanzigjährig, gestorben. Er war ein begabter junger Bildhauer, dessen Ziele mit denen Maillols Berührungspunkte hatten. Da er aber als Künstler noch ein Suchender war, wurde es ihm zuweilen Bedürfnis, sich mit der Kunst auch theoretisch-literarisch auseinanderzusetzen. Er that es mit soviel Redlichkeit, Originalität und österreichisch gefärbter Anmut, dass man unwillkürlich zu grösseren Hoffnungen noch gereizt wurde. Die Art zum Beispiel, wie er eine innere Verwandtschaft zwischen Peter Breughel d. Ä. und Cézanne entdeckt hat (siehe „Kunst und Künstler" Bd. VIII Seite 599) gehört zum feinsten, was von jüngeren Schriftstellern über Kunst geschrieben worden ist. Es scheint das Schicksal aller Beardsleyartigen Naturen zu sein, ein frühreifes Formgefühl mit einem frühen Tod bezahlen zu müssen.





AUKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Bei *Keller und Reiner* findet am 2. Dezember die Versteigerung der Sammlung des Kapitänleutnants Kuthe-Berlin statt. Die Sammlung erhält ihren Charakter vor allem durch eine Reihe von Skizzen und kleineren Bildern Liebermanns; ferner enthält die Sammlung einen sehr frühen Pissarro (1859), einen schönen Courbet, interessante Bilder kleineren Formats von Cézanne, Renoir, van Gogh usw. –

Die Graphikauktion bei *Max Perl* brachte einige bemerkenswerte Preise: Otto Greiner, die Hexenschule Mk. 475; Max Klinger, Selbstbildnis, Rad. Mk. 605, Opus VI, ein Handschuh, Mk. 905; Opus XIII, vom Tode Mk. 3200 und Mk. 2300; Louis Legrand, Charles VI Mk. 820, les bars Mk. 880, course de danse Mk. 910; F. Rops, féminies Mk. 385; M. N. Whistler, fishing boat Mk. 410; A. Zorn, Antonin Proust Mk. 315 usw. –

Die bei der Auktion Gerhardt bei *Lepke* erzielten Preise teilen wir im einzelnen nicht mit. Das Gesamtergebnis des ersten Teils waren 572 419 Mk.; das des zweiten Teils 353 935 Mk.

✻

FRANKFURT A. M.

Bei *Rudolf Bangel* finden im Dezember folgende Auktionen statt: 12.—13. Gemälde und Antiquitäten, 14.—15. Graphik (Sammlung Stieler, Stuttgart), am 20. Gemälde und Kunstsachen.



UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Aus dem Geschlecht der Frankfurter Morgenstern — nicht zu verwechseln mit der Hamburger Malerfamilie gleichen Namens —, das durch vier Generationen hintereinander Maler hervorgebracht hat, trat der Talentvollste, der 1811 geborene und 1893 gestorbene Karl mit einer Reihe Landschaften bei *Fritz Gurlitt* vor uns hin. Seine Studien und Bilder fügen sich dem Bild des Jahrhunderts an gehöriger Stelle organisch ein. Ein Talent von der Art Louis Gurlitts etwa: eine zärtliche Naturempfindung innerhalb eines ängstlich fast gehüteten Konventionalismus. — Über das, was sonst in den Berliner Ausstellungen in der ersten Hälfte des Novembers zu sehen war, ist nichts Bemerkenswertes zu berichten. Die Künstlerinnen haben ihr neues Haus mit einer psysiognomielosen Ausstellung eröffnet, und der Berliner Künstlerbund hat im Lipperheideschen Palais viel Marktware zusammengebracht. Über die Neuerwerbungen des Kunstgewerbemuseums werden wir besonders berichten. Ebenso über eine Fächerausstellung bei Friedmann und Weber.

BOSTON

Das Kunstmuseum hat eine vorzügliche Monet-Ausstellung aus entliehenen Bildern von Privatsammlern zusammengestellt. Nur zwei Bilder von fünfundvierzig ausgestellten gehören dem Museum. Darunter das hier abgebildete, der „Hafen". Das Interesse ist so gross, dass die Werke Monets nun schon im dritten Monat ausgestellt sind. Die Ausstellung zeigt mit grosser Deutlichkeit, wie bedeutend der Besitz an guten französischen Bildern in den Vereinigten Staaten ist, da eine einzige Stadt schon so damit repräsentieren kann.

KÖLN

Die Leiblsammlung im Wallraf-Richartzmuseum.

Seit fünfzig Jahren giebt es in Köln ein Wallraf-Richartzmuseum. Der Kaufmann Richartz schenkte im Jahre 1861 seiner armen Stadt ein würdiges Haus für die ihr vom Kanonikus Wallraf seit 1824 zugefallene Kunstsammlung. In diesem Museum bedeutet noch heute die von Wallraf gegründete Abteilung der altkölnischen Malerschule für jeden nach Köln kommenden Wanderer ein Erlebnis, ähnlich dem Rembrandtsaal in Kassel. In den verflossenen fünfzig Jahren haben die Kölner fleissig ihre Sammlungen vermehrt und ergänzt. So giebts eine italienische, eine niederländische, eine moderne Abteilung und andere mehr, wie in den grössten Museen der Welt. Leider muss man aber auch in Köln gestehen, dass für solche Sammlungen nicht nur guter Wille genügt. Meistens gestatteten die Mittel nur die Sehnsucht nach den Werken wirklicher Meister. In der modernen Abteilung fehlen besonders die Nazarener und der Kreis um Leibl. Düsseldorf lag eben zu nahe und Leibl war „nur" ein Kölner. Wohl aus dem drückenden Gefühl der Ehrenschuld gegen ihren Sohn entschloss sich die Stadt Köln, die bekannte Leiblsammlung des Geheimrats Seeger in Berlin zur fünfzigjährigen Wohnungsfeier des Museums zu Gast zu laden — allerdings gegen das feste Versprechen, aus ihr für 300000 Mk. zwei Bilder nach freier Wahl für die eigene Sammlung zu erwerben. Dafür wurde ihr für die Ausstellungsdauer der ganze Seegersche Leiblbesitz — 22 Bilder, fünf Ölstudien und fünfzehn Zeichnungen — für eine Million Mark an die Hand gegeben. Zurzeit hängt also die Sammlung in zwei Sälen des Kölner Museums. Scharenweise pilgern die Kölner zu den Bildern des Sohnes ihres früheren Kapellmeisters, der mit seinen stillen Augen gelassen aus seinem Rahmen schaut. Zu Lebzeiten seines Sohnes hatte er hoch oben unter der Decke ruhigere Tage. Die Begeisterung ist offenkundig und ehrlich. Die augenblickliche Teuerung nicht minder. Also schüttelt man über die Million bedenklich die Köpfe. Museumstechniker meinen, man solle von den anderen Künstlern auch etwas kaufen. Sonst wäre das Bild des



CLAUDE MONET, HAFEN
AUSGESTELLT IN DER MONET-AUSSTELLUNG DES KUNSTMUSEUMS IN BOSTON.

des Vaters) würde sich durch den Erwerb der Seegerschen Sammlung in Köln eine Leiblgalerie bilden, wie sie nirgends wieder zu finden wäre. Neben den Altkölnern wäre sie der zweite Pol des Wallraf-Richartz-museums. Mit ähnlicher Ehrfurcht und Erhebung würden spätere Geschlechter vor dem Meister des neunzehnten Jahrhunderts stehen, wie wir heute vor den grossen Kölnern des fünfzehnten Jahrhunderts. Beiden ist das Geheimnis der absoluten künstlerischen Leistung in der völligen Hingabe der Meister an ihre Werke mit auf den Weg gegeben. Hier wie dort bürgen die kristallenen Persönlichkeiten für den geschichtlichen Bestand. Auch Leibl wollte nichts anderes sein als ein Meister im alten Sinn. Seine Kraft lag in der rücksichtslosen Zusammenfassung seiner Gaben, die gerade unserer Zeit so selten gelingt. Lenbach sprach vor Leibls „Frauen in der Kirche" das Wort: Zuchthausarbeit. Er malte ja auch nicht vier Jahre an einem Bilde in einem Bauernneste. Leibls Bilder predigen, dass alles Grosse in der Welt nur in der Zucht und Arbeit vollendet wird. Möge an der Vaterstadt dieses Erbe ihres grossen Sohnes nicht vorübergehen! Friedr. Lübbecke.



WILHELM LEIBL, IN DER KÜCHE
AUSGESTELLT IM KÖLNER WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM (SAMMLUNG ERNST SEEGER)

neunzehnten Jahrhunderts unvollständig. So werden wohl die vielen Leibl bald in alle Winde zerstreut sein. Und doch sollten sich die Kölner zu diesem einmaligen Opfer entschliessen. Nur in einer grösseren Versammlung von Werken erweist der Künstler sich als Schöpfer oder Routinier. Unsere Zeit hat ein echtes Gefühl für wahre Künstlergrösse. Die Preise des Weltmarktes beweisen es. Unsere demokratische Welt hat erkannt, dass die Kunst wie alles Grosse auf unserer Erde nur von wenigen Gewaltigen vorwärtsgebracht wird. Leibl war ein Gewaltiger in der Kunst, den grossen französischen Meistern kongenial, der Führer der besten deutschen Malerei seit fast fünfzig Jahren. Die Ausstellung in Köln umfasst bedeutende Proben aller Stufen seiner an Werken nicht reichen Entwicklung. Mit dem bisherigen Kölner Besitz (Pallenbergbildnis und Porträt

MAGDEBURG

Magdeburger Kunstschau 1911.

Als Erweiterung des Kunstmarkts vor allem ist der sechs grosse Säle umfassende Neubau für Kunstausstellungen zu begrüssen, den die Stadt Magdeburg auf eigene Kosten errichtet und am 1. Oktober den Vereinen für Kunst und Kunstgewerbe übergeben hat. Es ist in fünf Jahren bereits der dritte Monumentalbau, den die aufstrebende Industriestadt der Kunst gewidmet hat; Kaiser Friedrich-Museum und Kunstgewerbeschule

gingen voran. Über den Bau selbst lässt sich weder Günstiges noch Ungünstiges sagen; man wird sich gut mit ihm abfinden und über einzelnes Misslungene ein Auge zudrücken.

Die Eröffnungsausstellung will einen möglichst allseitigen Überblick über die heutige Malerei in Deutschland geben. Sie stellt der Leitung das Zeugnis aus, eine kluge Auswahl getroffen zu haben; denn es galt nicht schlechthin, Qualitätvolles zu bringen, sondern „jeden Geschmack zu befriedigen", weshalb Heimatkunst und Meyerheim neben Beckmann und Nolde nicht überraschen dürfen.

Als einen Meister von bester Art erkennt man Kalckreuth, dessen „Heidegarten" ebensowenig impressionistisch zu nennen ist wie seine klar gezeichneten Porträts. Er steht für sich und sucht jedem Vorwurf seine besondere (manchmal eben darum auch weniger glückliche) Form. Dann L. v. Hofmann mit einem liebenswerten Frauenidyll, Hans Thoma (mässig vertreten), Brandenburg und Baluscheck. Habermann wirkt mit einem früheren Bildnis bereits altmodisch (kein gutes Zeichen für ihn); Dill behauptet sich dagegen und Hölzel sucht für seine schweren Töne neue Aufgaben in einer grossgedachten Figurenkomposition, die sogar den Anschluss an jüngere Künstler (Hofer, Brühlmann usw.) zu finden scheint. Dagegen enttäuscht H. Meid.

Sehr klar wird empfunden, wie breit die Basis schon ist, auf der der deutsche Impressionismus ruht. Er hat dabei, zumal in Süddeutschland, an Tiefe nicht gewonnen, höchstens an sinnlicher Wärme; Hauptbeispiel: die Münchner Scholle. Kühler bleiben die Düsseldorfer (Westendorp, Clarenbach usw.). Aber als Individualitäten wirken doch nur, und in solcher Umgebung mehr denn je, die Berliner: Rösler, Brockhusen, Hübner, Baum. Darüber hinaus werden dann Liebermann und Slevogt (Corinth fehlt) als die Führenden auch dem Uneingeweihten klar.

Ihnen gegenüber erscheint die jüngste Opposition der reinen Farbe und primitiven Form mit Hodler, Nolde, Hasler, Tuch. Hodler, von dem nur zwei Schweizer Landschaften hängen, reiht sich mit ihnen aufs bestimmteste in diesen Kreis ein als der bedeutendste. Nolde wirkt mit stark farbigen Figurenbildern am aufreizendsten; Haslers geschmackvolle Farbigkeit und Kompositionsart stellt eine gewisse Verbindung mit L. v. Hofmann her. Tuch ist sowohl mit einer dekorativen Parklandschaft wie mit einer ganz naturfrischen „Badeanstalt" vertreten.

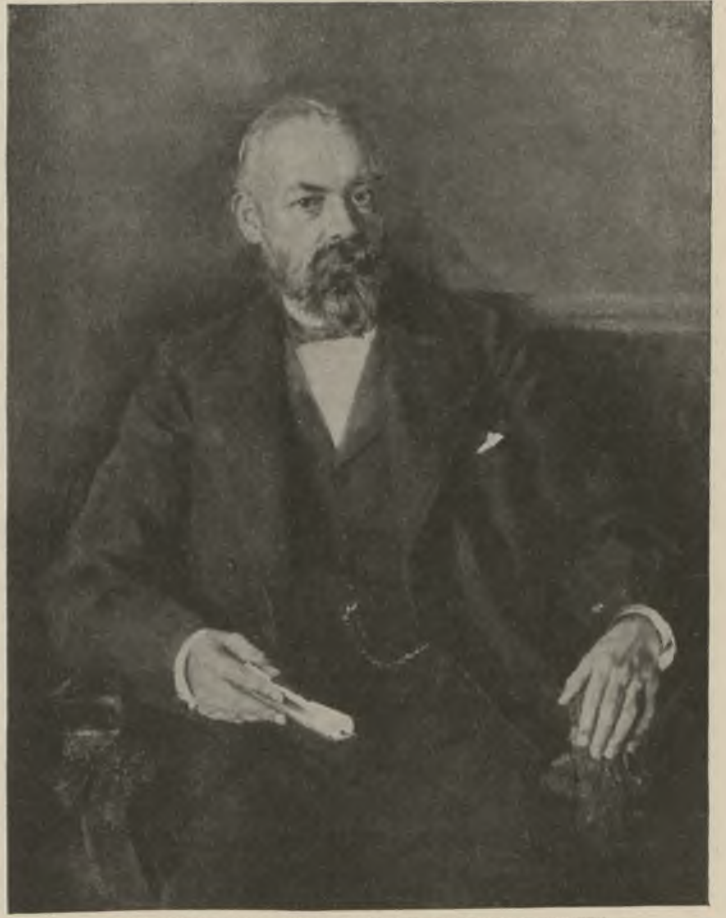
Unter den wenigen, durchweg guten Skulpturen sind hervorzuheben Bosselts feine Grabstele, ein Bronzetorso — ein anmutig bewegter Mädchenakt — von B. Hoetger und einige Bronzen von Barlach, stark und voll gewaltigen Stilgefühls.

P. F. S.

PARIS

Die angewandte Kunst im Herbstsalon 1911.

Wie auch immer die Münchner Ausstellung im vorjährigen Herbstsalon beurteilt wurde, sie hat doch die allgemeine Folge gehabt, dass die französischen Künstler und Kunstkreise sich ihrer Rückständigkeit bewusst wurden. Sowohl die Turiner Ausstellung des Sommers wie der Herbstsalon 1911, die beide der Pariser Architekt Charles Plumet inszenierte, sind Zeugnisse einer erfreulichen Willensäusserung, eines bewundernswerten Aufschwungs. Wenn die Qualität der Leistungen trotzdem uns Deutsche nicht völlig befriedigen kann und auf internationale Geltung nicht Anspruch erheben darf, so liegt das an verschiedenen Faktoren. Das Zwitterhafte der heutigen französischen Gesellschaftskultur wirkt auf die Bildung eines neuen Wohnungs- und Repräsentationsstiles hemmend. Die an die Oberfläche gelangten Demokraten kokettieren einerseits damit, dass sie die Gesten, das Gehabe und Auftreten des Volkes salonfähig



WILHELM LEIBL, BILDNIS DES HERRN ERNST SEEGER
AUSG. IM KÖLNER WALLRAF-RICHARTZMUSEUM (SAMMLUNG SEEGER)

machen, sind aber andrerseits so inkonsequent, dass sie ihrer sozialistischen Gesinnung keinen neuen Rahmen schaffen. Es ist ein Bild, dem Einheit mangelt, wenn Demokraten sich mit dem Altgold des Königtums eine Folie schaffen. Allein in dieser Zeitbewegung stehen die französischen Traditionen der Entwicklung hindernd entgegen. Da konservativ die Grundstimmung des ganzen Landes ist, sind es auch die Industriellen. Wenn sie Möbel in Imitationen alter Stile produzieren, haben sie das ganze Land für sich und nicht allein, dank der grossen Kapitalien, die hinter ihnen stehen, leichtes Spiel gegen die kleine Schar idealistischer Künstler, über deren evolutionäre Ideen hierzulande mit Recht jeder Möbelfabrikant lächeln kann. Die Aussichten der französischen Dekorationskünstler durchzudringen, sind gering, um so mehr, da die Maler und Bildhauer, angeregt durch die Erfolge der letzten beiden Ausstellungen im Herbstsalon, sich nunmehr auch entrüstet gegen sie stemmen, indem die Société nationale des Beaux-Arts vom Jahre 1912 nicht mehr erlauben wird, dass in ihren Salons Ensembles der Innenkunst ausgestellt werden; einzelne Tische, Stühle, Vitrinen mit Kleinkunst werden immerhin noch geduldet. So wenig soziales Empfinden findet man in den Kreisen Frankreichs, denen die Pflege und Förderung der Kunst untersteht.

Nach diesen Worten wird man verstehen, dass die Dekorationskünstler in Frankreich einen schweren Stand haben. Nirgends finden sie grosszügige Unterstützung, nirgends bedeutende Aufträge, die allein ihnen genügende Erfahrung vermitteln könnten, durch die sie lernen würden, sich abzuschleifen. Will man gerecht sein, darf man die französischen Leistungen von heute höchstens den unseren aus dem Jahre 1900 in Parallele setzen. Vielfältig findet man bei den Franzosen eine Sucht, Gebrauchsgegenstände mit spielerischer Ornamentik zu beschweren, die die architektonische Linienrhythmik verunreinigt; ebenso häufig findet man unschöne Erinnerungen an den Fabrikstil. Was aber sonst in diesem Jahre im Herbstsalon gezeigt worden ist, verdient nicht allein ernste Beachtung, sondern ist überhaupt das Beste, was je in Frankreich an zeitgemässer Innenkunst zu sehen war. O. G.

BERLIN

Die für das Jahr 1913, zum Regierungsjubiläum des Kaisers, in Berlin geplante allgemeine deutsche Kunstausstellung hat jetzt die oft schon erhobene Forderung nach einem Monumentalbau für Ausstellungszwecke akut werden lassen. Da die Angelegenheit bereits soweit gediehen ist, dass durch die Bildung einer Finanzgesellschaft der Neubau pekuniär gesichert erscheint und der Kaiser nach einer Audienz, in der ihm über das Projekt von drei Berliner Künstlern Vortrag gehalten wurde, dem Geh. Baurat Heinrich Kayser den Auftrag erteilt hat, einen Vorentwurf auszuarbeiten und zur Vorlage zu bringen, so ist nachdrücklich darauf hinzuweisen, dass die definitive Wahl eines Architekten für diesen Neubau damit nicht entschieden sein darf. Die Mission des Hauses kann nur erfüllt werden, wenn neben den Forderungen profaner Zweckbedürfnisse und künstlerischer Repräsentation im einzelnen, auch dem Wunsche nach einer stadtbaukünstlerisch dominierenden Wirkung im grossen Genüge geleistet wird. Man wird sich daher durch Ausschreibung einer allgemeinen Konkurrenz der Mitarbeit der besten Kräfte versichern müssen und es wird in diesem Wettbewerb auch die Lösung der Platzfrage zu einem Programmpunkt erhoben werden müssen. Eine Überhastung der Angelegenheit mit Rücksicht auf das bevorstehende Jubiläum wäre, wenn sie auf Kosten der Qualitätsarbeit geschähe, in Anbetracht des Ranges, den der geplante Neubau unter den Monumentalarchitekturen der Reichshauptstadt einzunehmen hat, aufs äusserste zu beklagen. W. C. B.

In der *Akademie der Künste* sind Gedächtnisausstellungen für Reinhold Begas, Ludwig Knaus, Woldemar Friedrich, Paul Mohn, Emil Hundrieser und Gustav Eilers veranstaltet. Dieser Brauch scheint eingeführt, um die Künstler ganz und gar tot zu machen. Einen schlimmeren Dienst hätte man jedenfalls Knaus und Begas nicht leisten können, als eine kritiklose Anhäufung ihrer Arbeiten. Im übrigen ist soviel schon von den auch nach ihrem Tode nun akademisch Kompromittierten die Rede gewesen, dass sich alle Details erübrigen.

K. S.

MÜNCHEN

In der *Galerie Heinemann* waren schwermütig düstere Landschaften Benno Beckers ausgestellt, in wesentlichen Motive aus den florentinischen Gefilden, mehr dichterisch stimmungsvoll als malerisch wirksam, aber doch in der Gesamtheit einen bedeutenden Eindruck von dem Ernst des Künstlers gebend. —

Ein soeben erschienener provisorischer Katalog der alten Pinakothek, von Dr. Braune redigiert, in Gemeinschaft mit Dr. Gräff und Dr. Mayer, giebt die Möglichkeit sich bis zum Erscheinen eines grossen, von Hugo von Tschudi im Sinne der Berliner Katalogpublikationen des Kaiser Friedrich-Museums geplanten Kataloges über Neuerwerbungen der Sammlung gut zu orientieren.

U.-B.



AUGUSTE RENOIR, DER SPAZIERGANG. 1870
SAMMLUNG B. KÖHLER, BERLIN

NEUE BÜCHER

Auguste Renoir, von Julius Meier-Graefe. Im Verlag von R. Piper & Co., München.

Meier-Graefes ausführliche Einzelabhandlungen über die führenden Persönlichkeiten des französischen Impressionismus geben nun bald schon ein schönes Stück Gesamtgeschichte dieser wichtigen Phase der europäischen Malerei. Das eben erscheinende Buch über Renoir füllt in diesem Bezug besonders glücklich eine Lücke, weil vom Leben und Wesen dieses Liebenswürdigsten unter seinen Genossen eigentlich nirgend schon erschöpfend gesprochen worden ist. Man merkt es der Arbeit Meier-Graefes auf jeder Seite an, wie intensiv der Verfasser Fühlung mit Renoir gesucht hat. Nicht nur mit dem Maler — das ist bei diesem Autor selbstverständlich —, sondern auch mit dem Menschen. Die Stimmung des persönlichen Verkehrs klingt in allen Seiten wieder. Genauigkeit und schöne poetische Freiheit arbeiten gemeinsam, um die Biographie eines seltenen Künstlers selbst zu einem Kunstwerk zu machen. Man spürt beim Autor jene feine Verliebtheit, die sich vor Renoirs Werken immer wieder einstellt. Die vielen Abbildungen des Buches — darunter manche neue, noch nicht bekannt gewordene Arbeiten der letzten Zeit — helfen dieses Werk Meier-Graefes, das sicher eines seiner graziösesten ist, dem Leser wertvoll machen. Die Vorrede drucken wir hier ab; die begleitenden Bilder sind ebenfalls dem Buche entnommen.

D. Red.

✻



AUGUSTE RENOIR, DAS EHEPAAR SISLEY. 1868
WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM, KÖLN

Man kann den Namen Renoir nicht aussprechen, ohne sich eine Vorstellung melodiöser Rhythmen hinzugeben. Von Fragonard gilt dasselbe. Vielleicht hat schon diese gemeinschaftliche Eigenschaft der Namen den Brauch begünstigt, die beiden Künstler zusammen zu nennen. Renoir gilt als der Fragonard unserer Zeit. Man will ihn mit dem Namen, der im Lande der Liebhaber als einer der höchsten Ruhmestitel gilt, ehren. Es wird zu untersuchen sein, wie weit er den Titel verdient, und wieweit der Titel ihn verdient. Sicher trifft der wohlklingende Beiname eine thatsächlich bestehende Beziehung. Renoir ist eine Verbindung der Gegenwart mit dem Dixhuitième, und zwar die deutlichste, so deutlich, dass man an eine Absicht des Vermittlers glauben könnte. Er ist keineswegs die einzige.

Wer wird je ergründen, was die grossen Anarchisten unserer Zeit dem krausen Stil einer scheinbar so fernen, so feindlichen Vergangenheit verdanken? Wer schreibt die Geschichte des Barocks im neunzehnten Jahrhundert? Jenes wenig greifbaren Barocks, das Delacroix' ganzes Oeuvre wie eine gewaltige Woge bewegt, das dem Naturalismus Courbets widerstand und von Manet vergeblich bekämpft wurde, das Rodin in Höhen und in Untiefen trieb, in Monets besten Bildern die Pinselstriche kräuselte, in Cézanne zu dem phantastischen Bau seiner Mystik wurde, van Gogh zu inbrünstigen Visionen hinriss und noch in den verhaltenen Empfindungen der Jüngeren, eines Bonnard, eines Roussel spielt, wie flache Lachen des Meers auf sandigen Dünen.

Neben den Gewalten, die den Genius der modernen Kunst von allen Banden zu befreien suchen, neben dem Neuen, das immer zuerst bemerkt wird, das die Schlagworte und Schlachtrufe formulierte und gewissermassen die Repräsentation übernahm, erscheint jenes Barock, das im stillen wirkte und auch heute noch kaum beachtet wird, wie das erhaltende Element, das zusammenfügt, was die revolutionären Mächte gesprengt haben. In jedem grossen Künstler Frankreichs wirken beide Gewalten zusammen. Wo sie sich nicht irgendwie ausgleichen, wo der eine Teil den anderen endgültig besiegt, das Neue jede Teilnahme des Barocks ausschliesst, erscheint der dauernde Wert des Resultats in Frage gestellt, und keine Neuerung, die dem Organismus der Kunst zugute kommt und unter Umständen in den Werken anderer glücklicherer Künstler zur Schönheit beiträgt, kann das Los des kühnen Erfinders mildern, der alle Brücken hinter sich zerstörte. Erst das Alte, das wir mit dem weiten Begriff des Barocks zusammenfassen, macht Neues wirksam, sowie jede Erfahrung nur infolge ihrer Beziehungen zu unserem Fundus von Erfahrungen bestehen kann. Wir sehen da die bedeutendsten Werte, wo der Ausgleich am tiefsten geht, wo das Neue sich ganz mit Altem durchsetzt und trotzdem seine schöpferische Kraft ungebrochen behält.

Das an Ereignissen arme Leben Renoirs, das heute bis zu seinem siebzigsten Jahre vor uns liegt, ist ein solcher Ausgleich. Aber man fürchte nicht, in diesem für die Grösse der Aufgabe viel zu geringen Buche viel Problematisches zu finden. Zu dem Ausgleich Renoirs gehört die Ferne von gedankenblasser Grübelei. Man würde falsche Vorstellungen von der glücklichen Erscheinung des Künstlers erwecken, wollte man die Dinge, die ihn beschäftigen, nicht mit ebenso leichter Hand andeuten, wie er sie anfasste.

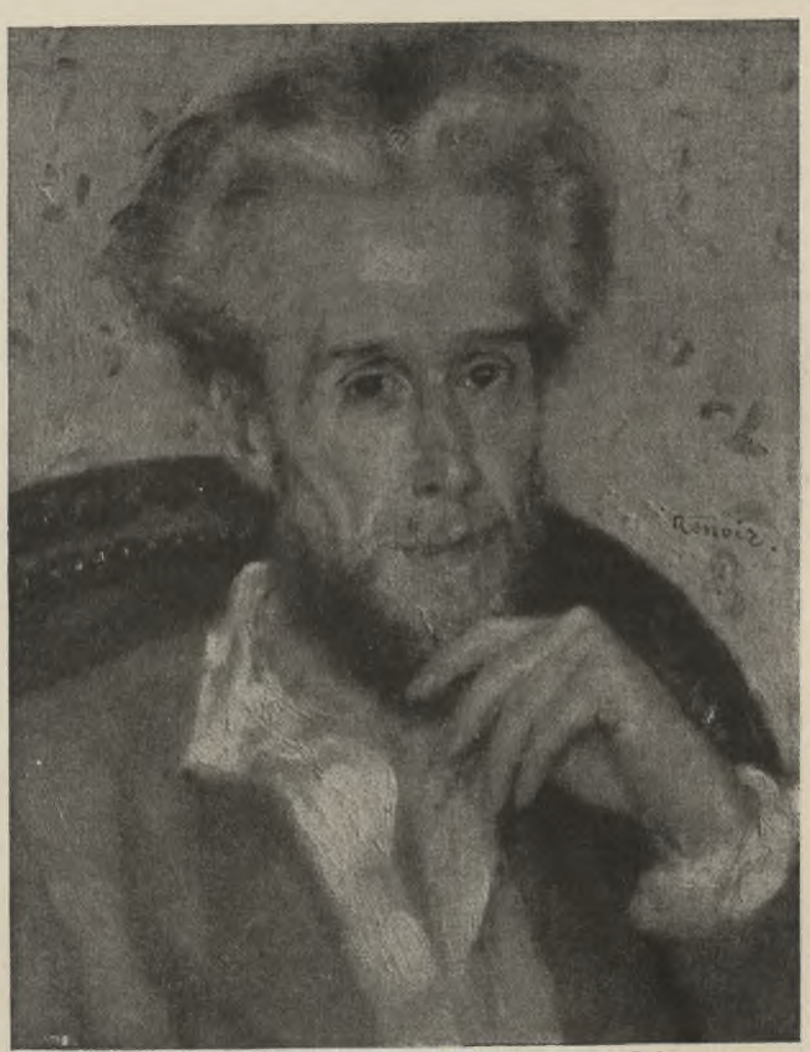
Die Anfänge Renoirs verraten nichts von dem Fragonard unserer Zeit. Er zielt auf eine möglichst lebendige Darstellung der Erscheinung. Seine ersten Bilder, die uns bekannt sind, stellen den Menschen in der Natur dar und spiegeln das Erstaunen wider, das er selbst beim Anblick der menschlichen Gestalt in der Natur empfand. Die hohen malerischen Qualitäten verdecken nicht das Primitive des Eindrucks. Die Kraft wirkt so überzeugend, weil sie sich keiner versteckten Wege bedient. Es ist die Zeit des Courbetschen Einflusses. Keiner der Impressionisten zeigte den Einfluss deutlicher als Renoir zu Beginn seiner Laufbahn. Zwei Verwandte scheinen sich zu begegnen, und manches bleibt ihnen auch später gemein. Etwas von dem animalischen Instinkt Courbets scheint dem Jüngeren gegeben. Und er hat dieselbe reiche Produktivität, für die keine Fläche zu gross ist, dieselbe Rapidität des Schaffens. Manet, Cézanne und Degas dürften zusammen kaum so viel gemalt haben, als Renoir allein. Er schätzt die Zahl seiner Bilder auf Tausende. Es ist die Fruchtbarkeit, mit der wir uns gern den Enthusiasmus des Genies gepaart denken. Aber damit erschöpft sich eigentlich die Beziehung zu dem Meister von Ornans. Renoirs reifsten und reichsten Gemälden fehlt die Bravour des Vorgängers. Es fragt sich, ob wir ihm unbedingt die „finesse dans le doigt" zusprechen können, für die es keine Schwierigkeit giebt, jene Maestria Courbets, die mit allen Geheimnissen der alten Meister jonglierte. Er hat eins voraus. Es ist keine Gabe des Malers, sondern steckt hinter dem Organ, jenseits der Fingerspitzen, jenseits des Auges. Es nötigt uns ebenso sehr, den Menschen über den Menschen, wie den Künstler über den Künstler zu stellen, und trägt dazu bei, das Verhältnis Renoirs zu den grossen Künstlern seiner eigenen Zeit zu bestimmen. Er ist der natürlichste unter ihnen. Natürlicher als Courbet trotz oder gerade infolge des Courbetschen Dogmas vom Naturalismus, natürlicher als Manet, Cézanne und Degas, so seltene Aufschlüsse wir ihnen über die Natur, die ein Künstler zu suchen hat, verdanken. Weil in ihm die Spannung des Menschen vor der Natur weniger scharf hervortritt, weil er der Naivste unter ihnen ist, weil aus seinen Werken neben aller Pracht, neben einer auf die Spitze



AUGUSTE RENOIR, DIE QUELLE. 1876
SAMMLUNG PRINZ WAGRAM, PARIS

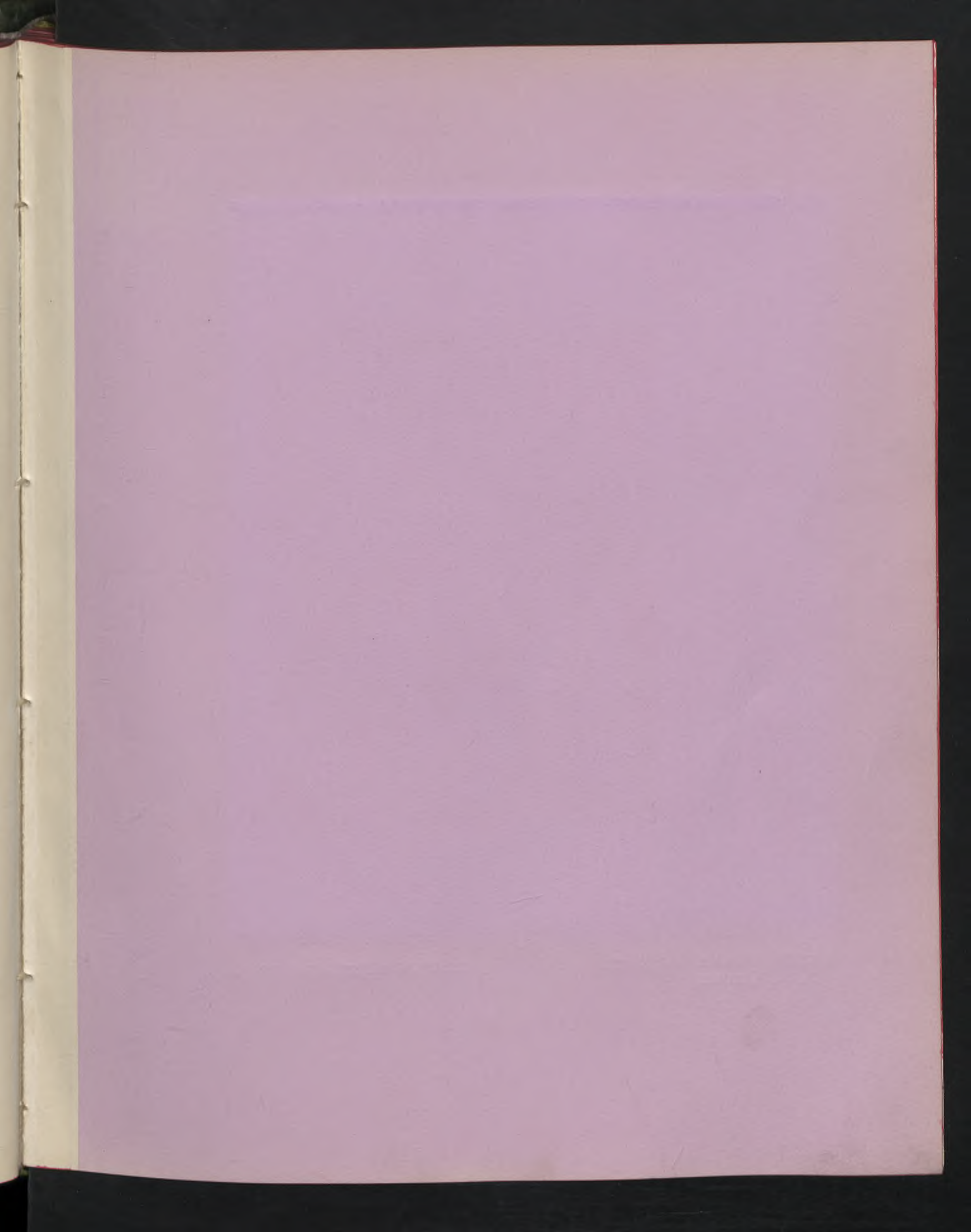
getriebenen Verfeinerung der Gabe, neben der grössten Kühnheit und kühlsten Weisheit des Meisters ein Kinderlächeln bricht, ein primitiver, unwiderstehlicher Naturlaut. Die anderen stehen alle unter dem Zeichen unserer Zeit, des Kampfes. Sie ringen mit der Natur, reissen sie an sich, das Dämonische krümmt ihre Gesten. Dieser eine scheint mit ihr geboren, gleich einem Griechen, einem Poussin, einem Mozart. Er malt, wie der Vogel singt, wie die Sonne scheint, wie Blumen blühen. Nie hat man so kunstlos geformt. So greift der Säugling nach der Mutter Brust. Ein Instinkt wird Schöpfung.

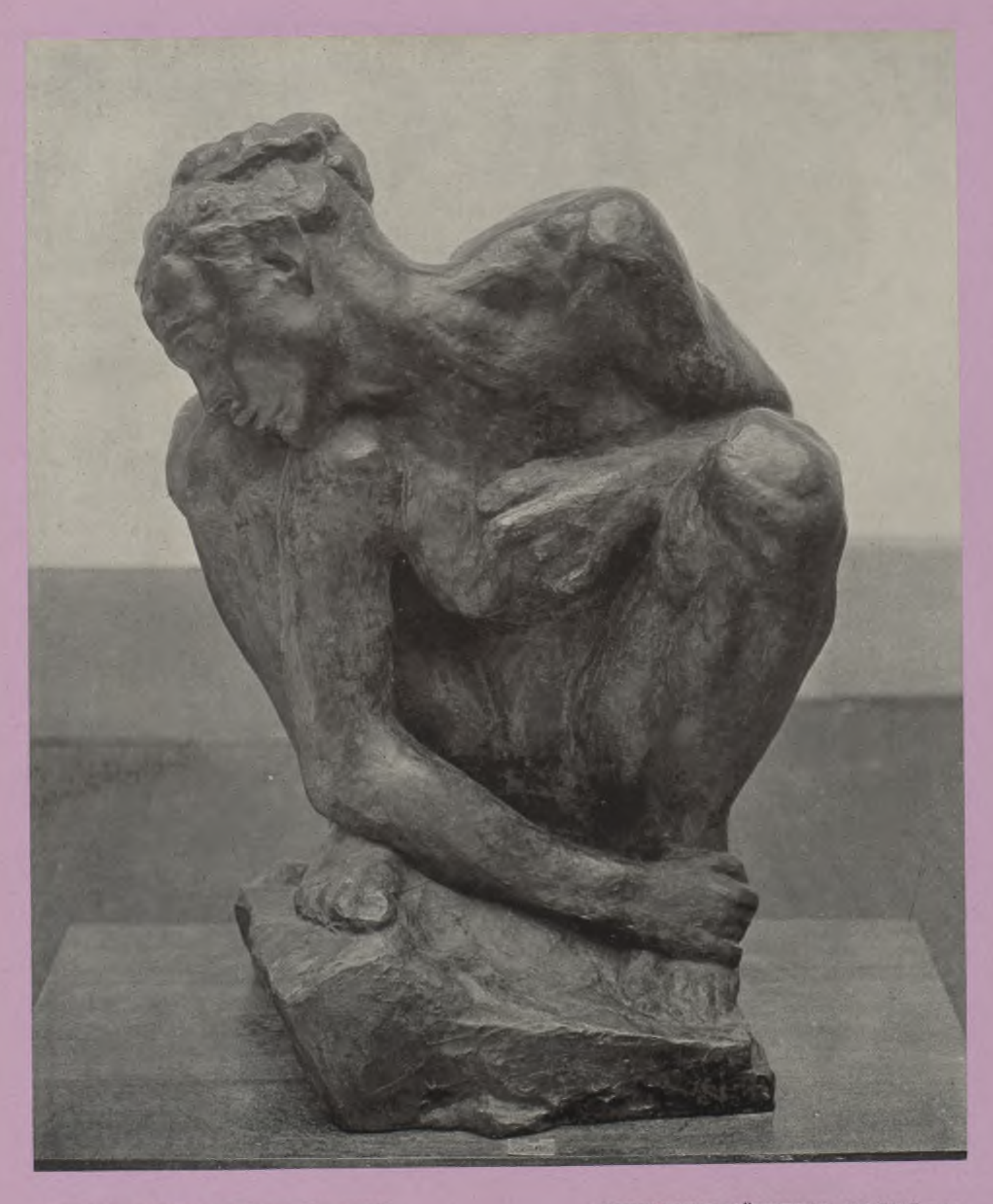
Julius Meier-Graefe.



AUGUSTE RENOIR, BILDNIS DES HERRN CHOQUET. 1876
SAMMLUNG DURANT RUEL, PARIS

ZEHNTER JAHRGANG. DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 16. NOVEMBER. AUSGABE AM 1. DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTELF.
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





AUGUSTE RODIN, KAUERNDES WEIB
BRONZE



HUGO VON TSCHUDI †

VON

MAX LIEBERMANN


in in zweifacher Hinsicht tragisches Leben ging mit Hugo von Tschudis Tode zu Ende. Der bis zu seinem fünfundzwanzigsten Lebensjahre vollendet schöne Mann wird von einer entstellenden Krankheit befallen und muss ihr erliegen. Er, den seine hervorragenden geistigen Fähigkeiten prädestiniert erscheinen lassen für das Amt, das ihm der Zufall überträgt, muss dieses Amt aufgeben, weil er nicht seine Überzeugungen aufgeben will.

In den Briefen Hans von Marées', die vor einigen Jahren in dieser Zeitschrift veröffentlicht wurden, ist viel von einem gewissen Adonis die Rede: wehmütig erzählte mir Tschudi, dass er dieser Adonis sei. Und er war es noch zu der Zeit, als die Krankheit schon allzu deutliche Spuren in seinem Antlitz hinterlassen hatte. Gross, schlank und elastisch in seiner ganzen Erscheinung, etwas jugendlich Sieghaftes, etwas kindlich Naives, aber dabei auch trotzig Überlegenes: ein St. Georg, wie ihn breitbeinig Donatello vor Or San Michele hingestellt hat, als wollte er sagen: dem Mutigen gehört die Welt. Jeder Gefahr trotzend, und in seiner Naivität sie erst erkennend, wenn sie überwunden. Der Typus des Aristokraten. Wenn anders Aristokratie die Herrschaft der Besten bedeutet, wie kein anderer zum Herrschen geboren, dieser Spross einer tausend Jahre alten Familie. Er war stolz auf seine Familie und er durfte es sein. Und ich erinnere mich, wie er mir, als wir einst zusammen in Paris waren, den Namen des grossen Schweizer Geschichtsschreibers Tschudi zeigte, der mit goldenen Lettern auf der Fassade der Bibliothek von Sainte Geneviève eingemeisselt ist.

Ebenso wie sein Onkel, der berühmte Ver-

fasser der Tierwelt in den Alpen, in dessen Hause Hugo erzogen wurde, muss sein Vater ein bedeutender Mann gewesen sein. Von Haus aus Mediziner, macht er weite Reisen, studiert besonders Land und Leute in Mexiko, schrieb von dort aus Briefe über — die Schäden im Auswandererwesen, auf Grund deren ihn die Schweiz zu ihrem Gesandten in Wien ernannte. Mütterlicherseits dem Malergeschlecht der Schnorr von Carolsfeld entstammend, lernt er in seinem elterlichen Hause alles kennen, was sich in Wien durch Geburt und geistige Bedeutung auszeichnet, und gelangt so schon als Gymnasiast zu dem ruhigen Auftreten, zu dem sicheren Selbstbewusstsein, das sich andere, in minder glücklichen Verhältnissen Geborne, selten und auch nur mühsam erwerben. Es erscheint ihm selbstverständlich, dass er etwas Hervorragendes leisten wird, schon zu einer Zeit, als ihm noch völlig dunkel war, worin er sich auszeichnen würde. Und dieser Mann, dem die Natur ihre herrlichsten Geschenke an Körper und Geist in die Wiege gelegt hatte und der durch Erziehung und fleissigste Selbstzucht diese Gaben so weit wie möglich entwickelt hatte, statt wie es so häufig bei schönen, von der Natur besonders bevorzugten Menschen geschieht, sie zu vergeuden: dieser Adonis wird in jugendlichem Alter von einer Krankheit heimgesucht, die ihn zum Selbstmord getrieben hätte, wenn er nicht Künstler genug gewesen wäre, um Optimist zu sein. Oft genug kam ihm der Gedanke, seinem Leiden gewaltsam ein Ende zu machen und nur der Glaube an seine Mission gab ihm den Mut, es weiter zu ertragen, und diesen Heroismus müssen wir doppelt bewundern bei einem Manne von so heftigem Temperament, dass er einst einen venetianischen Gondolier beinahe erwürgt hätte, weil der ihn übervorteilen wollte. Freilich hat er es durch feste Selbstdisziplinierung früh gebändigt. Äusserlich das Bild vornehmer, ja kalter Ruhe, stürmten in ihm alle Leidenschaften und Begierden, denn „nichts Menschliches blieb ihm fern". Wer ihn so sah, den eleganten Mann mit den vornehmen lässigen Manieren, hätte ihn für einen Diplomaten halten mögen; er war eher verschlossen und schweigsam als gesprächig, ohne Spur von Sentimentalität, jede innere Regung hinter grimmigen Sarkasmen und manchmal brutalem Humor verbergend. Wie hätte sich der aber geirrt, der Tschudi für kalt oder gar temperamentlos gehalten hätte. Er war zu stolz, um seine Gefühle zur Schau zu stellen.

Ich lernte Tschudi vor fast einem Menschenalter kennen, als er nach längerem Aufenthalt in Italien, wo er in dem Marées- und Böcklin-Kreise verkehrte und dessen Anschauungen teilte, nach Berlin gekommen war, um an den Museen zu arbeiten. Er war dann jahrelang Direktorialassistent, besonders die alten Vlamen studierend und seine Forschungen in spärlichen Abhandlungen niederlegend. Auch in dieser vornehmen Zurückhaltung zeigt sich sein Charakter: während andere nie genug und nicht früh genug, was sie eben erforscht, durch den Druck zu veröffentlichen suchen, müssen ihn, den vollendeten Meister des geschriebenen Wortes, die Freunde und vor allem er selbst sich zur Drucklegung geradezu zwingen, denn nie glaubte er sich genug gethan, nie sich treffend genug ausgedrückt zu haben. Tschudis Ausdrucksweise hatte nichts Gelerntes oder Erborgtes. Kein Element der Mode: er sprach und schrieb ein vollendetes Deutsch. Flaubert sagt mal, dass das richtige Wort, wenn er es endlich gefunden, auch das wohlklingendste sei: auch Tschudi arbeitete oft tagelang an einer Druckseite, aber das Wenige, was er geschrieben, ist von klassisch vollendeter Form. Nicht etwa von jener geheimrätlichen Klassizität, die nur formal ist, sondern ich meine jene natürliche Einfachheit und Selbstverständlichkeit im Ausdruck, die nicht zehn Worte gebraucht, wo man mit einem auskommen kann.

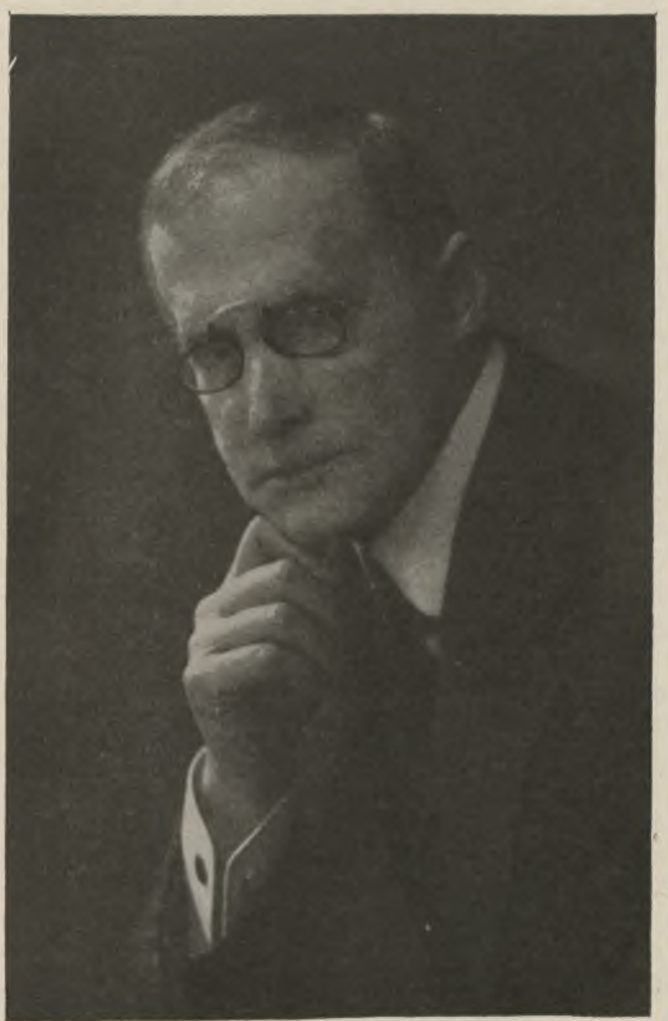
In seiner stetigen und eher langsamen Entwickelung tritt der Wendepunkt ein, der über sein Schicksal entscheiden sollte, als er im Alter von 45 Jahren zu seiner eigenen und der Welt Überraschung zum Direktor der Nationalgalerie ernannt wird. Aber die Überraschung der Welt wurde noch grösser, als sie plötzlich in Tschudi alle Eigenschaften sich entfalten sah, deren Keime nicht nur ihr, sondern selbst seinen Freunden bis dahin verborgen geblieben waren.

Damals war Richard Schöne Generaldirektor der Museen, der das Verdienst hat, in dem ziemlich kaltgestellten Direktorial-Assistenten die Qualitäten erkannt zu haben, die zur Reinigung und Reorganisation der Galerie nötig waren. Denn damals glich die Nationalgalerie mehr einer zufälligen Anhäufung von Bildern, — wie sie es ja auch ihrer Entstehung nach war — mehr einer Altersversorgungsanstalt für invalide Künstler, als einem Tempel errichtet „der deutschen Kunst", wie es stolz auf dem Frontispiz des Gebäudes heisst.

Kurz nach seiner Ernennung zum Direktor reisten Tschudi und ich nach Paris: er wollte die dortige Kunst, vor allem aber die Pariser Künstler

näher kennen lernen. In der Galerie Durand-Ruel erblickte er zum ersten Male Manets Werke in ihrer ganzen Originalität. Manets Genius offenbarte ihm eine neue Welt und wie eine plötzliche Erleuchtung kam ihm der Gedanke, dass die Kenntnis der neueren französischen Kunst absolut nötig sei, um die Entwicklung der zeitgenössischen deutschen Kunst zu verstehen. Ein ebenso einfacher wie genialer Gedanke — aber auch ebenso gefährlich in der Ausführung. Als mir Tschudi, nachdem wir Durand-Ruel verlassen hatten, seinen Plan näher entwickelte, erwiderte ich ihm, dass ich ihn wenigstens jetzt noch für unausführbar hielte: was man in Paris in einem Menschenalter nicht aufzufassen vermocht hätte, würde man schwerlich in Deutschland von heut auf morgen durchzusetzen vermögen.

Und hierbei zeigte sich mir zum ersten Male die verhaltene Leidenschaft und Glut der Empfindung Tschudis. Von dem Ziele, das er sich gesteckt hatte, liess er sich durch keine Schwierigkeit abschrecken, im Gegenteil: sie schienen seine Energie zu stählen und die Erreichung seines Zieles nur noch wünschenswerter zu machen. Kleinliche Intrigue, Neid der Künstler, Missgunst seiner Vorgesetzten können ihn auch nicht um Haaresbreite von dem einmal als richtig erkannten Wege ableiten. Er spottet derer, die seine Liebe für Böcklin aus seiner Landsmannschaft mit dem Schweizer erklären, die ihm Vaterlandslosigkeit vorwerfen, weil er die Meisterwerke der Franzosen ankauft oder richtiger der Galerie schenken lässt. [1] Er spottet seiner Freunde, die ihm zu grösserer Diplomatie raten, weil er alles Diplomatisieren verachtet und des Glaubens lebt, dass der gerade Weg auch der einzig richtige sei.



HUGO VON TSCHUDI, NACH EINER PHOTOGRAPHIE AUS DER LETZTEN ZEIT

Seine bestrickende Liebenswürdigkeit lässt ihn Freunde und Gönner finden, die ihm die Mittel darbieten, um die Bilder anzukaufen, für die Staatsmittel nicht vorhanden sind. Als erstes kauft er La Serre von Manet und ein Amateur kann keine grössere Freude über ein neuerworbenes Stück haben, als Tschudi über dieses Bild. (Notabene würde es jetzt mit dem zehnfachen Preise bezahlt werden.) Wie den Geruch einer kostbaren Havanna oder den Geschmack einer leckeren Frucht sog er die Schönheiten eines Manet oder Leibl in sich ein. Allen Ärger, alle Ekelhaftigkeit ertrug der sonst so stolze Mann, wenn es galt ein gutes Bild zu erwerben: der Rest war ihm Hekuba. Und ich entsinne mich, wie er vor seiner Übersiedelung nach München beim Abschied mir das Versprechen abnahm, eins der mir gehörigen Bilder von Degas der Pinakothek zu überlassen, und als ich ihm sagte, dass er damit in München dasselbe begönne, was ihn um seine Berliner Stellung gebracht hatte, er mit selbstbewusster Lauterkeit antwortete: „Was liegt daran! — habe ich doch die Nationalgalerie gemacht!"

Mit tadellos blankem Schilde ging Tschudi aus dem jahrelangen Kampfe hervor, der mit der Niederlegung seiner Berliner Stellung endete: sein Amt konnte er aufgeben, aber nicht seine Überzeugung. Obgleich besiegt, Sieger; denn wenn er auch wie

der Held in der Schlacht gefallen war, sein Werk blieb bestehen und wird bestehen bleiben.

Die ehrenvolle Berufung nach München war für den schwergekränkten Mann eine grosse Genugthuung, und mit jugendlicher Begeisterung ging der bald Sechzigjährige ans Werk. Was er in der kurzen Zeit seiner Münchner Wirksamkeit geleistet hat, ist staunenswert. Wie er, was wertlos, ausmerzte, Fehlendes aus den Provinzialmuseen ergänzte und die Pinakothek neu ordnete, gereicht ihm zu unvergänglichem Ruhme. Es zeigt nicht nur, dass er das ganze ungeheure Gebiet der alten Kunst durchaus beherrschte, sondern er bewies auch seinen phänomenalen Geschmack und seinen nie irrenden Instinkt für die Qualität der Werke. Denn in Tschudi war neben dem Gelehrten der Künstler. Nicht Akribie und die Untersuchung mit der Lupe, nicht der Taufschein sondern der Augenschein waren ihm das Kriterium für die Echtheit und die Qualität des Werkes. In ihm durchdrang in wunderbarer und vielleicht deshalb so seltner Mischung der Gelehrte den Künstler und aus dieser Mischung erklären sich seine Wirkung und sein kolossaler Erfolg. Er erkannte nicht nur die historischen Zusammenhänge der Kunst, sondern er erkannte das Wesen der Kunst, das ewig Werdende in ihr. Er legte beim Kunstgelehrten den Accent auf Kunst, und er sammelte die Kunst, die er liebte, nicht die, die gerade beliebt war. Er sammelte nicht wie der Botaniker, der in seinem Herbarium sämtliche seltene Exemplare der Flora vertreten haben will. Und während er einerseits mit dämonischer Leidenschaft und mit brutaler Energie in den Besitz der Kunstwerke zu gelangen suchte, die ihm für die Galerie nötig schienen, hat er sich andererseits nie von politischen Rücksichten oder — was noch gemeiner — von persönlichen Vorteilen bestimmen lassen, Mittelmässiges in seine Sammlung aufzunehmen.

Die klassischen, lapidaren Worte, die er vor kaum einem halben Jahre in dem Vorwort zur Nemes-Sammlung geschrieben, sind sein künstlerisches Testament geworden, in dem modernen Museumsleiter, wie er sich ihn denkt, hat er sich selbst gezeichnet: von der modernen Kunst aus müsse man zum Verständnis der alten Kunst vordringen, und nicht, wie bisher, umgekehrt; er wusste, dass wer nichts von neuer Kunst versteht (deren Verständnis uns um so viel näher steht), auch nichts von alter Kunst verstehen könne, denn es giebt nur eine Kunst, ob alt oder neu, die Kunst, die — lebt! Er erkannte, dass jeder Maler nur dann ein Künstler ist, wenn er seine eigene Sprache spricht und dass es eine Thorheit ist, von einem modernen Künstler zu verlangen, dass er wie Rembrandt oder Velasquez malen solle. Und während seine Zunftgenossen Ach und Weh über den Verfall der modernen Kunst schrien, weil sie deren Sprache nicht gelernt hatten, und zu bequem waren umzulernen: erkannte Tschudi, dass jede Renaissance in der Kunst nur in der Erfindung ihrer neuen Ausdrucksweise bestehen kann. Er erkannte, dass der Impressionismus nicht eine neue Richtung in der Malerei ist, sondern eine neue Weltanschauung, die nicht etwa den Verfall der Malerei bedeutet, sondern eine Wiederbelebung.

Leider versagte ihm das Schicksal zu vollenden, was er in München begonnen; aber er hat in der kurzen Zeit seines dortigen Wirkens das Wesentliche gethan: sein Nachfolger kann, wie in Berlin so in München, auf dem von ihm gebahnten Wege fortschreiten. Er starb wie der tragische Held, im Zenith seines Ruhmes und seiner Wirksamkeit, nachdem er in München gefunden, was ihm in Berlin so schnöde versagt worden war: einen kunstsinnigen Prinzen, der ihm volles Vertrauen schenkt, eine vorgesetzte Behörde, die in ihm den Reorganisator des Museums erblickt und ihm in allen seinen Maassnahmen ihre Unterstützung leiht, eine Künstlerschaft, die zuerst zögernd abwartet, dann von seinen Leistungen bezwungen ihm folgt. Was hätte der seltene Mann noch schaffen können! Was hätte er uns allen noch sein können! Er ist uns auf ewig entrissen und nur in der Erinnerung an ihn werden wir schwachen Trost über seinen Verlust finden können. Aber sein Wirken wird unvergänglich bleiben, denn er war Förderer und Mehrer unserer Kultur.



HUGO VON TSCHUDI,
NACH EINER JUGENDPHOTOGRAPHIE



LOVIS CORINTH, LITHOGRAPHIE

NOTIZEN ÜBER DIE 23. AUSSTELLUNG DER BERLINER SEZESSION

VON

KARL SCHEFFLER

Es wird von Jahr zu Jahr schwerer, Ausstellungen moderner Kunst bedeutend und interessant zu gestalten. Wir müssen der Thatsache ins Auge sehen, dass zwei Jahrzehnte, wie wir sie eben erlebt haben, im Ausstellungswesen so bald nicht wiederkommen werden. Das Wesentliche der fremden Kunst ist nun gezeigt, das letzte Jahrhundert der deutschen Kunst ist so durchforscht, dass zwar viele Einzelheiten noch aber nicht grosse Überraschungen mehr zu erwarten sind, und die Hauptwerke der Meister von heute sind bekannt. Das heisst: die aufschlussreichen Begegnungen sind im wesentlichen schon herbeigeführt worden. Bleibt also die Jahresproduktion. Die ist, in der Berliner Sezession wenigstens, gut, ja sie wird im allgemeinen von Jahr zu Jahr besser, wenn auch neue überragende Talente nicht hervortreten. Aber da diese Jahresproduktion nun in erster Linie das Gesicht der Sezessionsausstellungen bestimmt, wo früher das charaktervolle Nebeneinander internationaler Künstlererscheinungen weite Perspektiven eröffnete, so erleben wir das Schauspiel, dass der Wert der Sezessionsausstellungen langsam zurück-

geht, während die einzelnen Mitglieder eigentlich alle doch vorankommen.

Die Ausstellung dieses Winters ist trotzdem vortrefflich. Man erkennt in ihr so recht, welch intelligente Künstlergruppe die Berliner Sezessionisten doch bilden. Erreicht diese Veranstaltung als Ganzes auch bei weitem nicht die Schwarzweiss-Ausstellungen der ersten Jahre, so lehrt sie um so deutlicher doch, dass die Mitglieder nun vom eigenen künstlerischen Kapital leben können, ohne die Führung zu verlieren.

❊

PAUL GAUGUIN, LITHOGRAPHIE

Die Schwächen der Ausstellung liegen in der Organisation. Zuerst war die Rede von einer Plastikausstellung; man hat sich aber schliesslich mit einem Mittelsaal voller Skulpturen begnügt, vor allem, weil Gauls grosse Arbeiten nicht zu haben waren. Die Aufstellung ist nicht gut. Nach dieser Richtung sollte endlich einmal etwas geschehen. Man sollte sich von dem Ehrenmitgliede Adolf Hildebrand ein Aufstellungsschema auf Grund der vorhandenen Räume entwerfen lassen. Die jetzt beliebte wirre Art der Plazierung wird sogar von den kunstgewerblichen Dekorationstricks der Wiener Sezessionisten überholt. —

In einem Hauptsaal sind Zeichnungen deutscher Künstler aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zusammengetragen. Warum

das geschehen ist, wird nicht genügend klar. Es findet sich freilich eine Reihe schöner Blätter; daneben aber auch viel Leeres. Spitzwegs Zeichnungen, die wie Schulvorlagen alten Stils anmuten, waren ganz entbehrlich, Louis Eysen ist deplaziert, Rethel, Schwind und Schadow sind recht schwach vertreten. Und Feuerbach? Er fordert ein Wort für sich. Schöne Einzelarbeiten findet man von J. A. Koch, Carstens, J. Schnorr von Carolsfeld und Overbeck. Die aber zu zeigen ist ja nicht eben Aufgabe der Berliner Sezession. —

Sodann giebt es eine Kollektivausstellung Ludwigs von Hofmann. Auch das war nicht unbedingt nötig. Denn Hofmann ist längst nicht mehr ein Pfadfinder; er ist immer noch ein Künstler voller Adel, doch ist bei ihm an Stelle des lebendigen Talents längst schon eine von Erinnerungen lebende Konvention getreten.

Auch Baluscheks Folge von Eisenbahnzeichnungen ist zu umfangreich. Ja, wenn es das grosse Epos der Arbeit geworden wäre, das dem Künstler vorschwebte! Es ist aber nur eine talentvolle Illustrationenfolge, voll realistisch pathetischer Einförmigkeit.



MAX BECKMANN, LITHOGRAPHIE ZUM NEUEN TESTAMENT

Fremde endlich wie Pennel und Muirhead Bone haben auf einen Ehrenplatz in der Berliner Sezession wenig Anspruch. Es sind zwei rechte Engländer. Das heisst: solide und ungenial; Künstler aus zweiter und dritter Hand.

Ein gemaltes Gartenzimmer von E. R. Weiss ist als Akzent recht interessant. In diesem Versuch, die Wandmalerei zu beleben, sind die Instinkte vieler junger Maler, die zwischen Cézanne und Biedermeier einen immer etwas komischen Ausgleich suchen, mit geistvoller Kunstgewerblichkeit zusammengefasst. —

Der tiefere Wert dieser Ausstellung liegt wie man sieht nicht in der Gruppenbildung; er liegt in den Einzelarbeiten.

*

Feuerbach also. Eine Reihe noch nie gezeigter — aber schon reproduzierter Blätter aus dem Bayerischen Staatsbesitz zwingt zur Revision des Feuerbachurteils. Diese anspruchsvollen Monumentalzeichnungen sind in Wahrheit ziemlich leer. Sie sind, bei einer scheinbar grossen Kraftentfaltung, ohne rechtes Mark. Sie sind ungefähr im Sinne Prellers oder Otto Greiners empfunden. Rethels beste Studien sind viel lebendiger. Bei diesem sind in jedem Strich Leben, Empfindung und Talent; bei Feuerbach aber ist eigentlich nur Kunstgesinnung. Feuerbach war ein bedeutender Künstler dem Herzen, dem Willen nach, aber kein ursprünglicher Gestalter. Sein Ideal betonte zu sehr das Reinliche in der Grösse. Man darf sich nicht verwirren lassen, weil hier Amazonen, Tritonen, Iphigenien und Aphroditen gezeichnet sind. Das, worauf es einzig ankommt, muss in der Zeichnung nach einem Proletarier so gut sein wie in der eines Tritonen, in einer Bäuerin ebenso wie in Iphigenie. Siehe Millet und Daumier; siehe auch Michelangelo, in dessen Sibyllen und Propheten

alle Erdenwucht, die sich auf unsern Alltagsgassen profan verzettelt, aufgespeichert ist. Der Fall Feuerbach ist merkwürdig. Es ist ein ganz moderner Fall: Herrenwille in einem sentimentalischen Menschen. Feuerbach war ein Kulturprodukt, nicht eine Natur.

❊



JEAN LOUIS FORAIN, CHAMBRE SEPARÉE. RADIERUNG

Unter den graphischen Arbeiten dominieren die Radierungen. Die modernen Zeichner lieben diese Technik, weil sie mit deren Hilfe der Freude am intellektuell Eleganten, am nuancierenden Ausdrucksspiel genugthun können. Der leichte, leise Strich, das Zeichnerische, wird überall fast bevorzugt, feine charakteristische Akzente und viel Papierton. So verfahren Corinth und Slevogt, Forain und Hans Meid. Jeder in seiner persönlichen Weise. Künstler wie Pretzfelder, Schinnerer, Lederer und Erna Franck folgen in weiterer Entfernung. Sie alle deuten „lebende Punkte" an, die einen mehr illustrativ ausdeutend, die andern mehr malerisch impressiv. Sie streicheln und kitzeln am warmen Körper der Natur neugierig tändelnd herum; dafür lacht die Natur sie alle mit heiteren Augen an. Handwerklich schwerer sind Philipp Frank und Reifferscheid; zwei Kalckreuth-artige Temperamente. Nicht fern dieser mehr beschaulichen Anlage stand auch der eben gestorbene Israels. Eine moderne Ludwig Richter-Natur. Ludwig Richter als holländisch-jüdischer Impressionist. Schade, dass es von ihm nicht Illustrationen zu Dickens' Romanen giebt. Er hat die Atmosphäre des „Raritätenladens", des „Copperfield" und der „Little Dorrit".

❊

Die kräftigeren Empfindungen wenden sich lieber der Lithographie zu. Wenn unsere Maler sich des Steins oder des lithographischen Papieres bedienen, geraten sie wie von selbst ins Malerische, ins dramatisch Stimmungshafte. Waldemar Rösler, zum Beispiel, variiert lithographierend seine kräftig schönen Landschaften. Beckmann hat sich mit seiner Grüblerromantik der Tragik des neuen Testaments bemächtigt, seinem sozial erregten Temperament ausdrucksvolle Stoffe suchend. Diese Stoffwahl wirkt auf ihn zugleich fördernd und retardierend. Der „grosse Stoff" hypnotisiert. Und Beckmanns Sensibilität neigt sehr stark zum Gedanklichen. Gauguin hat sich der Lithographie

bedient, um latenten Freskoempfindungen eine Form zu schaffen. In allen diesen Fällen überwiegt der Eindruck eines nervös beweglichen Ernstes, wogegen vor den Radierungen mehr die Empfindungen der Heiterkeit sich einstellen.



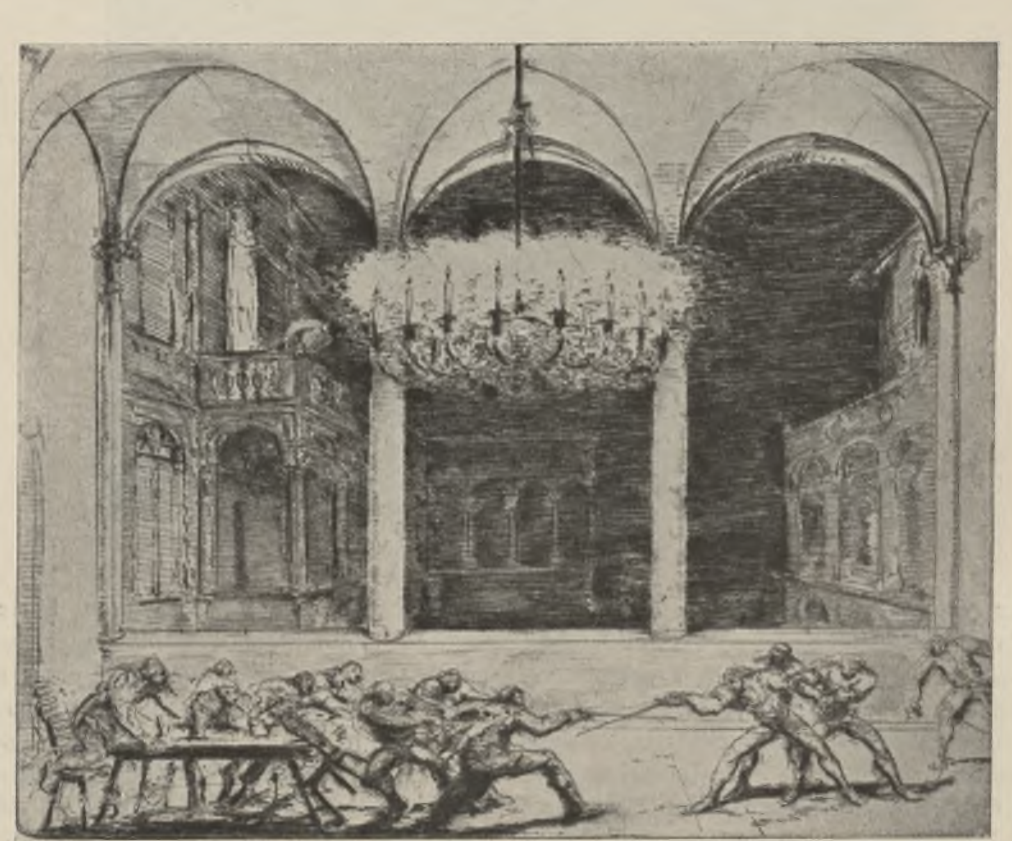
ULRICH HÜBNER, HAFEN. AQUARELL

Wie die graphischen Techniken von den jüngeren Künstlern jetzt geübt werden, das bezieht sich irgendwie immer auf das Beispiel Liebermanns. Besonders deutlich aber sieht man eine Gruppe von Landschaftsaquarellisten und -pastellisten von dem Führer herkommen. Man könnte in diesem Fall von einer Gruppe von Gentleman-Impressionisten sprechen. Das Revolutionäre des Impressionismus und seine Wahrheit werden auf die Temperatur des Salons gebracht. Ohne üblen Nebensinn. Der neue Malstil, klug begriffen und angewandt von Malern, die intelligente Bürger der westlichen Grossstadt sind und nichts anderes sein wollen. Dieser Gruppe gehören Konrad von Kardoff an, Ernst Oppler, Fritz Rhein, E. Gabler und, mit einer mehr altbürgerlichen Note, Ulrich und Heinrich Hübner. Ernst Matthes gehört auch hierher; doch ist in seinen Arbeiten noch mehr Pariser Atmosphäre. Sogar der Dachauer Walter Klemm nähert sich ein wenig. Die Menschheitsidee des Impressionismus spiegelt sich nicht in starken Temperamenten, sondern in der klugen Einsicht jüngerer Künstler, die ihre Zeit verstehen und zu benutzen wissen.

Den Illustratoren haben kluge und unternehmungslustige Verleger, die die moderne Kunst lieben, neue Gebiete erschlossen. Dass es sich in der Regel um Luxusausgaben handelt, erhöht die Vielseitigkeit nach Seiten der Technik und der Stoffwahl. Karl Walser ist mit Radierungen und mit farbigen Lithographien vertreten. Und beiden Techniken weiss er besondere Reize abzugewinnen. Er hat das Talent, selbst kunstgewerbliche Kleinigkeiten mit Ahnungen der grossen Kunst in Berührung zu bringen, und in ein lustiges Reimgeklingel unmittelbare Natur zu legen. Lovis Corinth hat in seine farbig lithographierten Illustrationen zum „Hohenlied“ die ganze sinnliche Kraft seines Naturells gelegt. Sein bocksbeiniger Esprit ist voller Phantasie und Bonhomie. Sein Strich ist voll ohne schwer zu sein. Er spielt in diesen Blättern mit der Kunst, wie in einer seiner Darstellungen der Bräutigam mit den Reizen der Geliebten spielt. „Seine Linke liegt unter meinem

Haupt und seine Rechte herzet mich.“ Mit der Bibel sollten sich die Zeichner nur abgeben, wenn sie die alten, von den Spinnenweben unzähliger Vorurteile und Konventionalismen umsponnenen Stoffe so unbefangen, so voller Fleischeslust und unmittelbarer Lebensderbheit ins Heutige übersetzen können, wie Corinth es in diesen Lithographien zum Hohenlied gethan hat. Er hat sich nur eben umgesehen und ein Modell der „Braut vom Libanon“ in seiner nächsten Nähe gefunden.

✻



HANS MEID, RAUF- UND LÄRMSZENE AUS „OTHELLO“. RADIERUNG
MIT GENEHMIGUNG VON JACQUES CASPER, BERLIN

Ein flüchtiger Gang durch die Säle schon zeigt dem Aufmerksamen, wie viel gezeichnet wird. Was wurde von Malern vor fünfzehn Jahren, bei der Gründung der Sezession, denn gross gezeichnet! Und heute ist das Zeichnen allen mehr oder weniger Selbstzweck. Diese Schule der Selbsterziehung wird nicht verloren sein. Einem Künstler wie Beckmann kann sein kräftiges, charaktervolles Zeichnen geradezu Rettung bringen? für seine herb liebliche Bildniszeichnung einer Frau könnte man manches seiner Bilder hingeben. Theo von Brockhusen, der fast wie ein Anatom der Landschaft wirkt, beginnt schon erzieherisch zu wirken; und ein Gelegenheitsskizzist wie Grossmann — der Zeichner als Grossstadtschlenderer — hat sich längst den Malern der Sezession gleichgestellt. Das Zeichnen ist ein selbständiges Ausdrucksmittel wieder geworden, eine Sprache für sich. Eine Sprache, von der man an der Akademie überhaupt noch nichts weiss.

✻



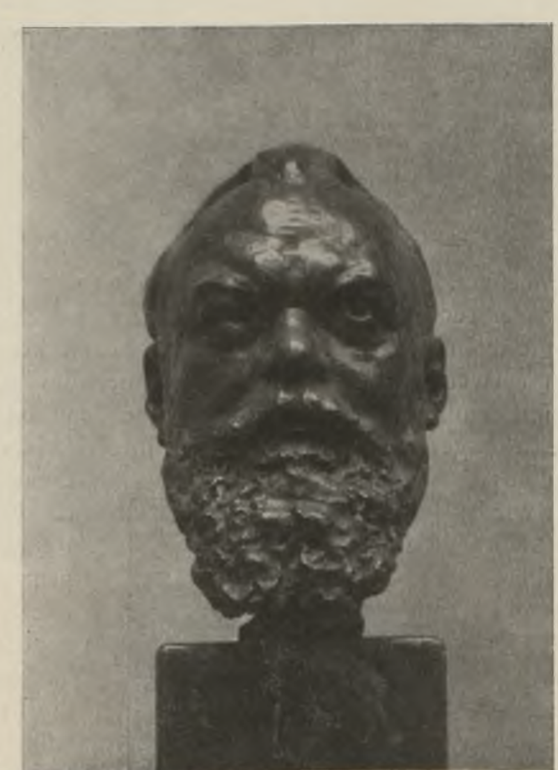
AUGUSTE RODIN, FRANCESCA UND PAOLO. MARMOR



GEORG KOLBE, ERWACHEN. GIPS

Der Plastik gegenüber fällt es auf, wie sehr sich die Bildhauer architektonisch beschwichtigter Formen befleissigen. Es ist, als fürchteten sie noch heute die Rodinsche Formenübersteigerung. Der Vergleich ist dieses Mal bequem. Drei Arbeiten Rodins beweisen, dass dieser Künstler durchaus noch nicht abgethan ist. Auch nicht als Vorbild. Nichts von dem Vorhandenen reicht an die gotische Kraft seiner „Kauernden" hinan, nichts auch von der andern Seite an das modern beseelte Barock seines Marmors „Francesca und Paolo". Man hungert schliesslich doch nach mehr Ausdruck, als die architektonisch geregelte Melodik Tuaillons oder auch Hallers enthält. Besonders erfreut darum der zarte ekstatische Hodlerreiz in Georg Kolbes „Erwachen". Wie Kolbe denn überhaupt ein vorzügliches Jahr gehabt hat. Klinger versucht es mit Anstrengung, Rodin in der Ausdruckskraft nahe zu kommen; aber er setzt sich zu sehr in Szene. Seine Empfindungen sind edelstes Treibhaus. Klimsch macht, dass man seinen Fleiss bewundert, und seine Routine, seine kluge Geschicklichkeit und die Fülle der Aufträge. Wenn es Schillerpreise für Plastik gäbe, würde er ihn bekommen. Denn er hat die erfolgversprechende Verbindung von Können und Allgemeinverständlichkeit. In den kleinen Skizzen Engelmanns erklingt eine eigene, weiche und anmutige Melodik. Mendelssohn-Bartholdy etwa.

Es wäre alles gut, wenn nur Rodins fast verkrüppelt erscheinende „Kauernde" zwischen all der „reinen Form" nicht mit so ganz anderer Grösse wirkte. Diese Arbeit distanciert alle anderen Skulpturen. Wie wärs, wenn die nun reifer und selbständiger gewordenen deutschen Bildhauer sich zeitweise der merkwürdigen Grossheit dieses dämonischen Naturells wieder zuwendeten?



MAX KLINGER, BILDNISBÜSTE GEHEIMRAT LAMPRECHTS. BRONZE
MIT GENEHMIGUNG VON E. A. SEEMANN, LEIPZIG



MAX SLEVOGT, RADIERUNG

ZEICHNUNG UND FARBE

EIN GESPRÄCH MIT AUG. RODIN

VON

PAUL GSELL

Rodin hat immer viel gezeichnet.

Er hat sich dazu bald der Feder, bald des Stiftes bedient. Früher pflegte er eine Umrisszeichnung mit der Feder zu entwerfen und sodann die Schatten und Lichter mit dem Pinsel hinzuzufügen. Seine in dieser Weise ausgeführten Arbeiten in Wasserfarben sahen aus wie Kopien von Basreliefs oder wie Gruppen in Rundskulptur. Man sah es ihnen auf den ersten Blick an, dass sie mit Bildhaueraugen gesehen waren.

Späterhin hat er sich des Stiftes bedient, um Aktstudien zu zeichnen, die er dann mit fleischfarbenen Tönen koloriert hat. Diese Art Zeichnungen gewähren eine weit grössere Freiheit als die ersten. Die Haltungen sind hier weniger starr, flüchtiger. Solche Skizzen scheinen eher mit dem Auge des Malers gesehen. Bisweilen fällt bei ihnen die grosse Kühnheit der Strichführung auf. Es kommt vor, dass ein ganzer Körper von einer einzigen, in einem Zuge hingeworfenen Linie umrissen ist. Man erkennt daran die Ungeduld eines Künstlers, der das Entschlüpfen eines sehr rasch vorübergehenden Eindruckes befürchtete. Die Hautfarbe ist in drei bis vier grossen Flecken laviert, die den Körper und die Glieder wie Säbelhiebwunden überziehen; das Relief der Körperformen wird nur ganz summarisch durch den mehr oder weniger dichten Niederschlag angedeutet, den die Farbe beim Trocknen zurücklässt. Übrigens ist die Pinselführung dabei so ungestüm, dass sie sich nicht einmal die Zeit nimmt, die am unteren Ende jedes Pinselstriches unabsichtlich hervorgebrachten Tropfen wegzunehmen. Diese Skizzen halten äussert schnelle Bewegungen oder auch Beugungen fest, die so rasch vorübergehen, dass das Auge ihren Gesamteindruck kaum eine halbe



MAX SLEVOGT, SELBSTBILDNIS
RADIERUNG

Sekunde lang hat aufnehmen können. Das sind keine Linien mehr, das ist keine Farbe mehr: das ist Bewegung, das ist Leben.

In noch jüngerer Zeit hat sich Rodin weiterhin des Stiftes bedient, wobei er jedoch aufgehört hat, mit dem Pinsel das Relief der Körperformen zu geben. Er hat sich damit begnügt, den Schatten in der Weise anzudeuten, dass er die Umrisslinien mit dem Finger verwischte. Diese silbergraue Schattierung hüllt die Gestalten wie eine Wolke ein; sie macht sie noch duftiger, ja, entrückt sie gleichsam der Wirklichkeit: sie durchtränkt sie mit Poesie und Geheimnis. Diese letzten Studien sind, glaube ich, die schönsten. Sie sind zu gleicher Zeit voll von Licht, Leben und Anmut.



TH. VON BROCKHUSEN, AUS DER MARK. ZEICHNUNG

Indem ich einige davon unter Rodins eigenen Augen betrachtete, sagte ich zu ihm, wie sehr sie sich doch von den mit peinlichster Genauigkeit ausgeführten Zeichnungen unterscheiden, die für gewöhnlich den Beifall des Publikums zu ernten pflegen.

„Es ist wahr", gab er mir zur Antwort, „dass den Nichtkennern vor allem die ausdruckslose, bis ins Einzelnste gehende Genauigkeit der Ausführung und die falsche Vornehmheit der Bewegungen gefällt. Der gemeine Mann versteht nichts von einem kühnen Zusammenfassen, das blitzschnell über nutzlose Einzelheiten hinweggeht, um sich nur an die Wahrheit des Gesamteindruckes zu halten. Ebensowenig versteht er etwas von wirklicher Beobachtung, die jede theatralische Pose vermeidet, um sich einzig für die ganz einfachen und doch bei weitem wirkungsvolleren Stellungen und Haltungen des wirklichen Lebens zu interessieren.

In bezug auf alles, was Zeichnung heisst, herrschen Irrtümer, die richtig zu stellen ungemein schwer ist.

Man bildet sich ein, eine Zeichnung könne an und für sich, als Zeichnung, schön sein. Sie ist es durch die Wahrheiten, denen sie Ausdruck verleiht. Man bewundert die Künstler, die sich zwar recht gut auf alle Feinheiten der Zeichenkunst verstehen, die aber nur Umrisse ohne alle innere Bedeutung, wenn auch recht schön deutlich und genau, zustande bringen und ihren Personen eine recht anmassende, effektvolle Pose geben.

Man gerät in Entzücken über Haltungen, die man in der Natur nie wahrnimmt und die man für künstlerisch ansieht, weil sie an die Gliederverrenkungen erinnern, denen sich die italienischen Modelle unterziehen, wenn sie nach Sitzungen verlangen. Das und nichts anderes nennt man für gewöhnlich eine schöne Zeichnung. In Wirklichkeit ist es aber nur ein Gaukelspiel, gut genug, um Gimpel und Maulaffen in Erstaunen zu setzen.

Es steht mit der Zeichnung in der Kunst ebenso wie mit dem Stil in der Literatur. Jeder Stil, der sich aufbläst, der geschraubt wird, um nur ja bemerkt zu werden, ist schlecht. Gut, wirklich gut ist ein Stil nur dann, wenn man ihn ganz vergisst und wenn sich die Aufmerksamkeit des Lesers einzig und allein auf den behandelten Gegenstand, auf die wiedergegebene Gemütsbewegung konzentrieren kann.

Der Künstler, der mit seiner Zeichenmanier prunkt, der Schriftsteller, der Lob und Beifall für seinen Stil ernten will, gleicht einem Soldaten, der sich wohl mit seiner schmucken Uniform brüsten würde, sich aber weigern wollte, in die Schlacht zu ziehen, oder etwa einem Ackerbauern, der beständig die Schar seines Pfluges blankputzen würde, damit sie recht funkelte und glänzte, anstatt dass er sie in das Erdreich eindrückte.

Die wirklich schöne Zeichnung, der wahrhaft schöne Stil lassen es gar nicht erst dazu kommen, dass man überhaupt an sie denkt: dermassen fesselt einen das Interesse für das, was sie ausdrücken wollen. Dasselbe gilt für die Farbe. In Wirklichkeit giebt es weder einen guten Stil noch eine schöne Zeichnung oder eine schöne Farbe; es giebt nur eine einzige Schönheit: die Schönheit der sich offenbarenden Wahrheit. Und wenn sich in einer literarischen oder künstlerischen Schöpfung eine Wahrheit, ein tiefer Gedanke, ein mächtiges Gefühl Bahn bricht, so liegt es ganz klar zutage, dass ihr Stil oder ihre Farbe und Zeichnung ganz ausgezeichnet sind. Allein diese Eigenschaft kommt ihnen nur als Abglanz ihrer inneren Wahrheit zu.



WALTER KLEMM, AUSSTELLUNGSCAFÉ IN MÜNCHEN. GOUASCHE

Man bewundert Raffaels Zeichenkunst und man thut recht daran; aber nicht um ihrer selbst willen

sollte man sie bewundern, nicht wegen der mehr oder minder grossen Geschicklichkeit, mit der er die Harmonie der Linien geschaffen hat: man sollte sie um ihrer Bedeutung willen lieben. Was ihr ganzes Verdienst, ihren ganzen Wert ausmacht, ist die köstliche Heiterkeit der Seele, die aus den Augen Raffaels in die Welt hinausschaute, die durch seine Hand ihren Ausdruck suchte und fand; die Liebe ist es, die aus seinem Herzen über die ganze Natur hinwegzuströmen scheint. Die Künstler, die, ohne jene Innigkeit des Gefühls zu haben, dem Meister von Urbino seine linearen Kadenzen und die Gesten seiner Personen zu entleihen versuchten, haben nur recht abgeschmackte Nachahmungen zustande gebracht.

Was man an der Zeichenkunst Michelangelos bewundern muss, sind nicht die Striche an sich, sind nicht seine gewagten perspektivischen Verkürzungen und seine anatomischen Kenntnisse: das gewaltige Schelten, die ungeheure Verzweiflung dieses Titanen ist es. Die Nachahmer Buonarrotis, die, ohne seine Seele zu haben, in der Malerei seine trotzig-unerschütterlichen Stellungen, seine gespannten Muskulaturen kopierten, haben sich damit nur lächerlich gemacht.

Was man an der Farbengebung Tizians bewundern muss, ist nicht eine mehr oder weniger angenehm wirkende Harmonie: der Sinn ist es, den sie verkörpert. Sie hat nur darum eine wirkliche Anmut, weil sie das Bild einer prachtliebenden, beherrschenden Macht vor uns erstehen lässt.

Die wahre Schönheit der Farbengebung bei Paolo Veronese erklärt sich daraus, dass sie durch die überaus grosse Feinheit ihres silbernen Schimmers die Herzlichkeit und Eleganz der Patrizierfeste wieder hervorzaubert. Auch bei Rubens sind die Farben, an sich betrachtet, ohne Bedeutung; ihr Leuchten würde vergeblich sein, wenn es nicht den Eindruck des Lebens, des Glückes, einer kräftigen, gesunden Sinnlichkeit hervorriefe.

Es giebt vielleicht überhaupt kein Kunstwerk, dessen Reiz einzig aus dem Verhältnis seiner Linien oder Farbentöne zueinander herstammte und das sich nur an die Augen allein wendete. Wenn zum Beispiel die Kirchenfenster aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert die Blicke



HANS THOMA, GERBERMÜHLE BEI FRANKFURT A. M. ZEICHNUNG

durch den sammetnen Glanz ihres Tiefblau, durch den wohlthuenden Schmelz ihres so sanften Violett und ihres so warmen Karmin entzücken, so geschieht dies wohl darum, weil jene Töne die mystische Seligkeit widerspiegeln, die die frommen Künstler jener Zeiten einst in dem Himmel ihrer Träume zu erleben hofften. Wenn gewisse mit türkisfarbenen Nelken übersäte persische



JOSEF ISRAELS, ZEICHNUNG

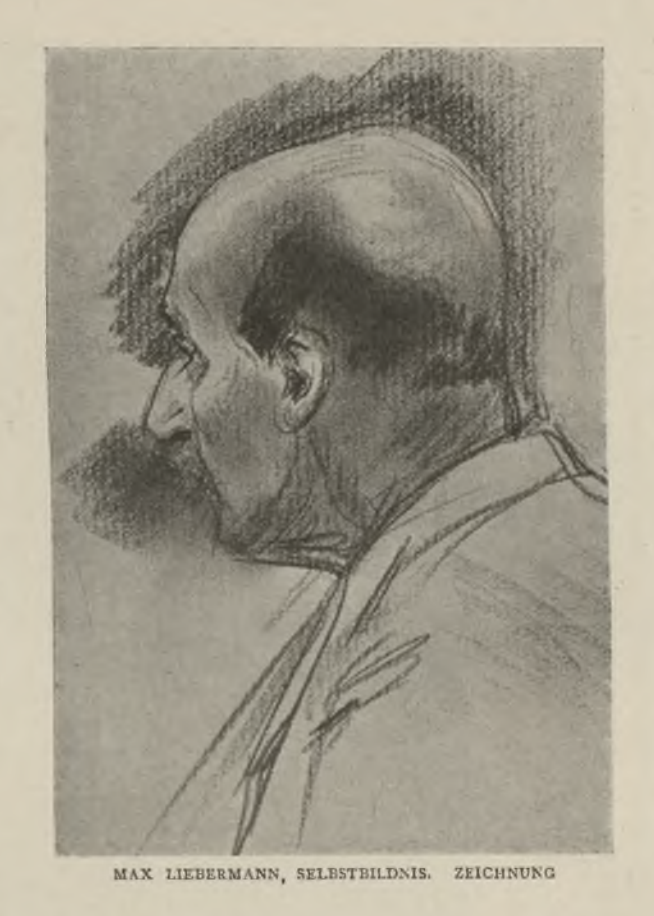
Töpferwaren wahre Wunder der Schönheit sind, so erklärt sich das daraus, dass ihre Farbenschattierungen durch einen ganz seltsamen, unerklärlichen Vorgang die Seele in ein geheimnisvolles Thal der Träume und des Märchenlebens versetzen.

So bietet jede Zeichnung, jede Farbenzusammenstellung eine Bedeutung dar, ohne die nicht die geringste Schönheit vorhanden wäre."

„Aber fürchten Sie denn nicht, dass die geringschätzige Verachtung des ‚métier' in der Kunst . . ."

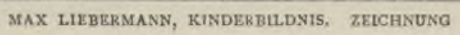
„Wer sagt Ihnen denn, dass man es verachten soll? Ohne Zweifel ist das ‚métier', ist alles Handwerksmässige in der Kunst nur ein Mittel. Allein der Künstler, der es vernachlässigt, wird nimmermehr sein Ziel erreichen, das in der Interpretation des Gefühls, des Gedankens besteht. Es würde einem solchen Künstler ebenso ergehen wie einem Reiter, der seinem Reittiere Hafer zu geben vergässe.

Es kann doch durchaus keinem Zweifel unterliegen, dass, wenn die Zeichnung fehlerhaft, wenn die Farbe falsch ist, auch die mächtigste seelische Bewegung ausserstande ist, ihren Ausdruck zu finden. Unrichtigkeiten in anatomischer Beziehung werden zum Lachen reizen, wo der Künstler viel-



MAX LIEBERMANN, SELBSTBILDNIS. ZEICHNUNG





MAX LIEBERMANN, KINDERBILDNIS. ZEICHNUNG



LUDWIG VON HOFMANN, PFERDE AM MEER. PASTELL

leicht rührend wirken möchte. Diesem Missgeschick setzen sich heutzutage gar viele junge Künstler aus. Da sie keine ernstlichen Studien gemacht haben, verrät sie ihre Ungeschicklichkeit auf Schritt und Tritt. Ihre Absichten sind gut, aber ein zu kurzer Arm, ein krummes Bein, eine unrichtige Perspektive stossen die Betrachter ab.

Denn in der That kann keine plötzliche Inspiration die unerlässliche, langjährige Arbeit ersetzen, die man geleistet haben muss, um den Augen die Kenntnis der Formen und Proportionen zu vermitteln und um die Hand für alle Forderungen des Gefühls fügsam zu machen.

Und wenn ich sage, dass das ‚métier' soweit in



FRITZ RHEIN, AUS POTSDAM. FARBIGE ZEICHNUNG

den Hintergrund treten soll, dass man es ganz übersieht, so ist mein Gedanke dabei ganz und gar nicht der, dass der Künstler auf positive Kenntnisse und Fachwissen verzichten könne.

Man muss im Gegenteil eine ganz vollendete Technik haben, um sein Wissen nicht merken zu lassen. Ohne Zweifel sind für den gemeinen Mann die Taschenspieler, die Zierate und Arabesken mit ihrem Stift ausführen, die blendende Farbenfeuerwerke verfertigen oder Sätze schreiben, die reichlich mit seltsamen, ungewöhnlichen Wörtern durchwirkt sind, die geschicktesten Leute von der Welt. Aber die grosse Schwierigkeit und der Gipfel der Kunst ist es, einfach und natürlich zu zeichnen, zu malen und schreiben.

Setzen Sie den Fall, Sie haben soeben ein Gemälde gesehen, eine Seite gelesen; Sie haben dabei weder auf die Zeichnung, noch auf die Farbengebung, noch auf den Stil geachtet; aber Sie sind bis in das Innerste Ihres Herzens hinein bewegt. Fürchten Sie nicht, dass Sie sich dann täuschen könnten: Zeichnung, Farbe oder Stil zeichnen sich durch eine vollkommene Technik aus.“

*

„Kann es aber nicht doch vorkommen, verehrter Meister, dass durchaus ergreifende Kunstwerke an irgendeiner Unvollkommenheit des Metiers leiden? Sagt man nicht zum Beispiel, dass die Gemälde Raffaels oft eine schlechte Farbengebung aufweisen und die Bilder Rembrandts eine Zeichnung, die nicht einwandfrei ist?“

„Man hat unrecht, glauben Sie mir!

Wenn die Meisterwerke Raffaels die Seele entzücken, so geschieht dies darum, weil alles an ihnen, auch Farbengebung und Zeichnung, zu diesem bezaubernden Eindruck beiträgt.

Betrachten Sie den kleinen ‚Heiligen Georg‘ im Louvre, den ‚Parnass‘ im Vatikan; betrachten Sie die Kartons zu den Wandgemälden im South-Kensington-Museum. Die Harmonie dieser Werke ist entzückend. Die Farbe Sanzios ist eine ganz andere als die Farbe Rembrandts; allein sie ist gerade die, die seine künstlerische Eingebung und Eigenart verlangt. Sie ist klar und mit einem weichen Schmelz überzogen. Sie weist frische, blühende, lebensfrohe Abtönungen auf. Sie hat die ewige Jugend, die Raffael selbst verkörperte. Sie erscheint unwirklich; aber das kommt daher, dass die von dem Maler von Urbino beobachtete Wirklichkeit durchaus nicht die Wirklichkeit der rein materiellen Dinge ist: sie ist das Reich des Gefühls, eine Zone, wo Form und Farbe von dem Lichte der Liebe umgestaltet werden.


HERM. HALLER, STEHENDER JÜNGLING
BRONZE

Ohne Zweifel könnte ein starrsinniger Realist diese Farbengebung als falsch verurteilen; allein die Dichter empfinden sie als richtig. Und was ganz sicher ist: wollte man Rembrandts oder Rubens' Farbengebung mit der Zeichnung Raffaels verbinden, so würde das Resultat lächerlich und ungeheuerlich sein.

Ebenso unterscheidet sich Rembrandts Zeichnung von der Raffaels, aber sie ist nicht weniger gut.

So weich die Linien Sanzios sind, so schroff und hart ist oft die Linienführung Rembrandts. Der Künstlerblick des grossen Holländers bleibt an den rauhen Falten der Gewänder, an den Runzeln der alten Gesichter, an den Schwielen auf den Plebejerhänden haften; denn in Rembrandts Augen ist die Schönheit nichts anderes als der ausgesprochene Gegensatz, den man zwischen der Alltäglichkeit der körperlichen Hülle und dem Leuchten und Strahlen des Inneren feststellen kann. Wie sollte er dann jene aus augenscheinlicher Hässlichkeit und moralischer Grösse zusammengesetzte Schönheit darstellen, wenn er mit Raffaels Eleganz zu wetteifern suchte?

Wir wollen also anerkennen, dass seine Zeichnung vollkommen ist, weil sie durchaus mit den Forderungen seines Grundgedankens übereinstimmt."

„So ist es also Ihrer Ansicht nach ein Irrtum, zu glauben, dass ein und derselbe Künstler nicht gleichzeitig ein guter Kolorist und ein guter Zeichner sein kann?"

„Allerdings! Und ich weiss nicht, wie sich dieses Vorurteil hat einbürgern können, das noch gegenwärtig ein solches Ansehen geniesst.

Wenn die grossen Meister so beredt sind, wenn sie Herrschaft über uns gewinnen, so ist es doch klar, dass sie gerade alle die Ausdrucksmittel besitzen, deren sie bedürfen.



FRITZ KLIMSCH, BADENDE. GIPS

Dies habe ich soeben für Raffael und Rembrandt nachgewiesen. Derselbe Beweis könnte im Hinblick auf alle grossen Künstler geliefert werden.

Man hat zum Beispiel Delacroix vorgeworfen, dass er nicht zu zeichnen verstehe. Die Wahrheit ist im Gegenteil, dass seine Art zu zeichnen in einem wunderbaren Einklange mit seiner Farbengebung steht: beide sind heftig, fieberhaft, überspannt; beide haben ihre Äusserungen heftiger Leidenschaft und ihre Seitensprünge; beide sind bisweilen von Sinnen: dann sind sie am schönsten. Kolorit und Zeichnung, man kann das eine nicht ohne das andere bewundern, denn sie machen beide nur eines aus.

Was die Halbkenner täuscht, ist der Umstand, dass sie nur eine einzige Art zu zeichnen gelten lassen: die Zeichenkunst Raffaels; oder vielmehr, sie bewundern nicht einmal Raffaels Zeichenkunst selbst, sondern die seiner Nachahmer, Davids und Ingres'. In Wirklichkeit giebt es ebensoviel Arten der Zeichnung und der Farbengebung, als es grosse Künstler giebt.

Albrecht Dürer, sagt man bisweilen, habe eine harte, trockene Farbe. Durchaus nicht! Aber er ist ein Deutscher, er ist ein Verallgemeinerer; seine Kompositionen sind exakt wie logische Konstruktionen, seine Personen sind kernig und dauerhaft wie Haupttypen. Das ist der Grund, warum seine Art zu zeichnen so markig und seine Farbengebung so willensstark ist.

Holbein gehört derselben Schule an: seine Art zu zeichnen, hat nichts von florentinischer Grazie, sein Kolorit hat nichts von venezianischem Zauber: aber Linienführung und Farbengebung haben bei ihm eine Kraft, einen Ernst, eine innere Bedeutung, wie man sie vielleicht bei keinem anderen Maler findet.

Im allgemeinen kann man wohl sagen, dass bei den Künstlern, bei denen Überlegung und Verstand vorherrschen, die Zeichnung ganz besonders gedrängt ist und die Farbe eine Schärfe und Strenge aufweist, die sich wie die mathematischen Wahrheiten unbedingte Geltung verschafft.

Bei anderen Künstlern dagegen, bei denen, die die Dichter des Herzens sind, wie Raffael, Correggio, Andrea del Sarto, zeigt die Linienführung eine grössere Geschmeidigkeit und die Farbe in höherem Grade eine schmeichelnde Innigkeit.

Bei noch anderen, die man für gewöhnlich Realisten nennt, das heisst deren Empfindsamkeit mehr auf das Äussere gerichtet ist, bei Rubens, Velasquez, Rembrandt, zum Beispiel, hat die Linien-



GEORG KOLBE, JAPANERIN. BRONZE

führung einen lebendigen Charakter mit allerlei Plötzlichkeiten und Ruhepausen, und die Farbe erstrahlt bald in Sonnenfanfaren oder schwächt sich bald zu Nebelsordinen ab.

In dieser Weise sind die Ausdrucksmittel der Genies ebenso verschieden wie ihre Seelen selbst, und man hat nicht das geringste Recht zu der Behauptung, dass bei dem oder jenem von ihnen Zeichnung oder Farbengebung besser seien als bei anderen."

„Sehr gut, lieber Meister! Aber meinen Sie denn nicht, dass Sie, indem Sie die gewohnte Klassifikation der Künstler in Zeichner und Koloristen aufheben, die armen Kunstkritiker, denen sie so grosse Dienste leistet, in arge Verlegenheit bringen?

Zum Glück scheint es mir, dass die Liebhaber von Kategorien in Ihren Worten selbst ein neues Einteilungsprinzip finden könnten.

Farbe und Zeichnung, sagen Sie, sind nur Mittel, und es kommt einzig und allein darauf an, die Seele des Künstlers zu kennen; darum, meine ich, müsste man die Maler nach Ihrer Geistesart gruppieren."

„Das ist wahr!"

„Man könnte zum Beispiel die zusammenstellen, die, wie Albrecht Dürer und Holbein, Logiker sind. Man würde aus denen eine besondere Gruppe bilden, bei welchen das Gefühl vorherrscht: Raffael, Correggio, Andrea del Sarto, die Sie soeben zusammen genannt haben, würden in erster Linie unter diesen Elegikern figurieren. Eine andere Gruppe würde von den Meistern gebildet werden, die sich besonders für eine thätige Existenz, für das Alltagsleben interessieren, und das Trio Rubens, Velasquez und Rembrandt würde die schönste Konstellation darin bilden.

Endlich würde man eine vierte Gruppe Künstler wie Claude Lorrain und Turner zusammenfassen können, die die Natur als ein Gewebe von flüchtigen, leuchtenden Visionen betrachten."

„Ohne Zweifel, lieber Freund! Einer derartigen Gruppeneinteilung würde es nicht an Scharfsinn fehlen, und sie würde jedenfalls gerechtfertigter sein als die herkömmliche, die die Zeichner von den Koloristen trennen will.

Indessen läuft infolge der Komplexität der Kunst oder vielmehr der Menschenseele, die die Kunst zum Ausdrucksmittel nimmt, eine jede Einteilung Gefahr, eitel und nichtig zu sein.

So ist Rembrandt oft ein erhabener Dichter und Raffael nicht selten ein kraftvoller Realist.

Wir wollen uns bemühen, die grossen Meister zu verstehen; wir wollen sie lieben, uns an ihrem Genie berauschen; aber, nicht wahr, wir wollen uns davor hüten, ihnen, wie den Drogen in der Apotheke, ein Etikett aufzukleben."



KARL WALSER, RADIERUNG ZU VIVANT DENONS „EINE EINZIGE NACHT"



WILHELM LEIBL, FRAGMENT DER „WILDERER“
WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM, KÖLN. (FRÜHER SAMMLUNG SEEGER)
MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN

WILHELM LEIBL'S „WILDERER“

VON

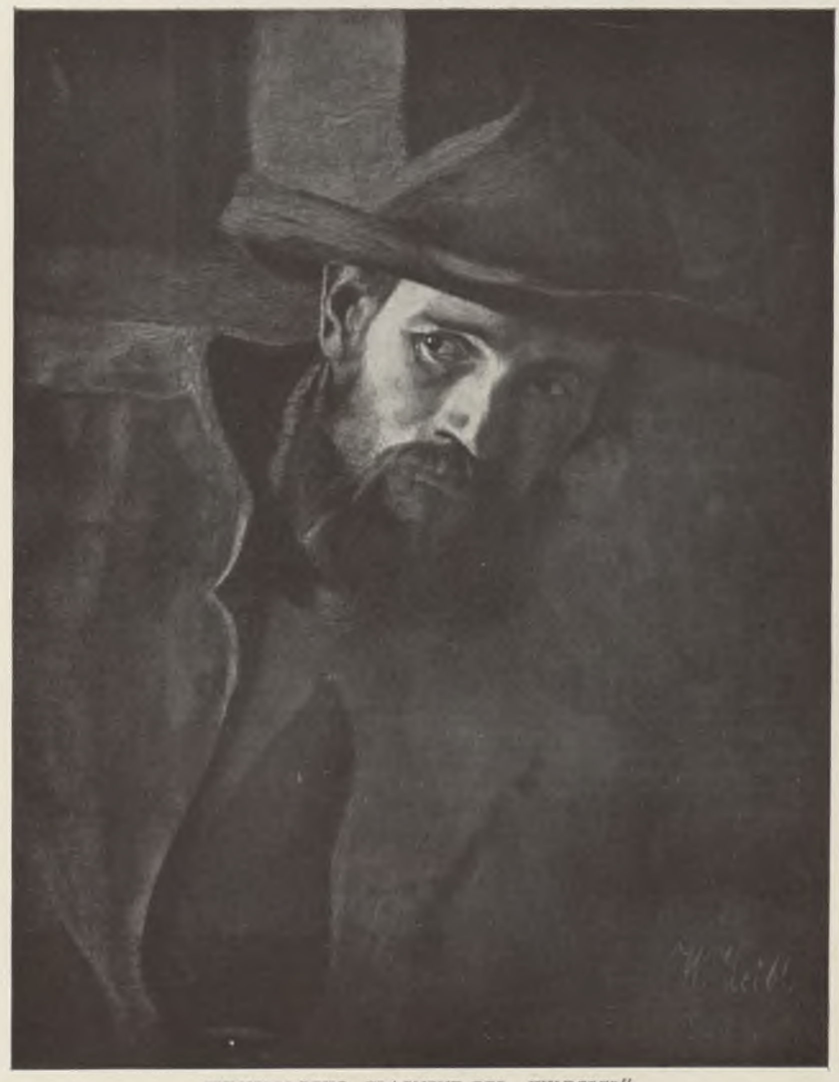
LOVIS CORINTH



Im Jahre 1884 fing ich an in Paris zu studieren. Als ein bescheiden und einsam lebender Mensch, der von niemandem auf den modernen, nur von wenigen gekannten Impressionismus aufmerksam gemacht wurde, musste ich für mich allein das Gute suchen, gleichgültig wo ich es fand. So besuchte ich auch des öfteren die Ausstellungen in dem Kunstsalon George Petit in der Rue seize. Eine Ausstellung von Meissonier hatte ich hier bewundert, die mir wieder in Erinnerung kam, als ich später den Ausspruch Manets über das Bild „Kürassiere in Paradeaufstellung“ las: „Alles in dem Bilde wäre eisern ausser den Kürassen.“

Ein paar Jahre darauf sah ich auch hier Leibls neustes Bild „Die Wilderer“. Es erschien mir wie ein Gruss aus München: das Motiv, die Kostüme, die Asphaltmalerei. In den deutschen Zeitungen war viel vorher von dem Bilde geschrieben und Münchner Maler, die nach Paris gekommen waren, hatten für die Verbreitung der Legende gesorgt, wonach der junge Bauer — das Hauptmodell — Soldat werden musste und er kam nach drei Jahren grade recht zur Zeit zurück, als Leibl ihn wieder zur Vollendung der Figur brauchen musste.

Das Bild ist das grösste gewesen, das Leibl je gemalt hat, die Figuren fast lebensgross. Aber es ist auch das dramatischste und bewegteste gewesen. In dem vorhergehenden Bilde „Frauen in der Kirche“



WILHELM LEIBL, FRAGMENT DER „WILDERER“
KUNSTHALLE IN HAMBURG
MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN

sieht man den steifen Haltungen der Bäuerinnen das ungewohnte Modellstehen an; in dem Bilde „die Wilderer“ hat Leibl den Ausdruck der Leidenschaft und Erregung seinen Modellen abgerungen.

Nie vorher oder nachher hat Leibl ähnlich bewegte Figuren geschaffen, wie diese Wilderer. Straff und steil aufgerichtet sitzt der junge Wilddieb da, um ihn gedrängt die andern drei Genossen, die Flinten von den Fäusten umkrallt, in den Augen den sicheren Entschluss, den Förster niederzuknallen, falls er sie erblickt. Das Kirchenbild war delikat und sorgfältig gemalt, mit den subtilsten Detailschilderungen in Kleidern, Schmuck und Holzwerk, durch die Leibl berühmt geworden war. Bei den Wilderern war auch alles bis aufs kleinste ausgeführt, aber eine merkwürdige Breite beherrschte das ganze Bild. Es war, als wenn der furor teutonicus seine Hand geführt hätte. Ein Vergleich mit dem letzten grossartigen Werk des Franz Hals in Haarlem drängte sich mir auf. Auch Verzerrungen in der Zeichnung der Gliedmaßen sind nicht zu übersehen gewesen, ähnlich wie bei jener majestätischen Schöpfung.

Er schreibt selbst über die Art Malerei, die er an diesem Bilde ausübte: „Meine Malweise habe ich total geändert und hoffe, damit mehr erreichen zu können, wie mit der früheren.“

Sein Freund und Biograph Mayr, der dieses vernünftigste existierende Künstlerbuch geschrieben hat, teilt mit, dass das Bild in Paris nicht besonders gefallen hat. Gute Freunde werden Leibl auch ihre unliebsame „offene“ Kritik aufgenötigt haben. So bekam er einen Hass auf das Bild und behielt es etwa ein Jahr verhängt in seinem Atelier in Aibling. Es ist eine merkwürdige Thatsache, wie sich in dem Schöpfer ein Hass gegen sein Werk einschleichen kann. Oft tritt dieser moralische Katzenjammer sofort nach Beendigung eines Bildes ein, dann wird es mit Stumpf und Stiel vollständig vernichtet. Vergeht aber eine Zeit darüber, so erregt das Werk grausame Gedanken, wie man es wohl am besten zerteilen könnte, um noch einzelne bessere Stücke daraus zu gewinnen. So schnitt dann Leibl eines guten Tages zwei Stücke aus dem Bilde heraus: den Kopf des jungen Mannes mit dem seines Nachbars und den geduckt sitzenden Wildschütz mit der Flinte im Anschlag. Sein Biograph unterlässt natürlich nicht den üblichen Satz, bei solchen Gelegenheiten hinzuzufügen: „Was mag es für ein Seelenkampf gewesen sein, dieses Werk, auf das er so grosse Hoffnungen gesetzt hatte, zu zerstückeln.“ Jedenfalls ist es Leibl nicht einmal daran genug gewesen, sondern er zerteilte den sitzenden Schützen im Wettermantel nochmals und



WILHELM LEIBL, DIE WILDERER

MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN

NACH DER EINZIGEN EXISTIERENDEN PHOTOGRAPHIE DES UNZERSCHNITTENEN BILDES IM BESITZE DES HERRN E. FELDMANN, CÖLN

zwar so, dass jetzt der Kopf allein ist und dann die Hände mit dem Gewehr. Die ganze unzerteilte Figur habe ich in den neunziger Jahren im Glaspalast in München gesehen. Später waren ebenda auch die Hände mit der Flinte allein ausgestellt. Zu derselben Zeit war auch die Hand Menzels mit der Tuschschale nun wohl Cöln, die Geburtsstadt Leibls. Für mich ist es immer ein Trost gewesen, dass ich Leibl mitteilen konnte, wie begeistert ich von diesem Bilde zu jener Zeit gewesen, als es noch unverstümmelt war und ich glaube, er hat sich darüber gefreut. Wenn auch in der Welt nichts unersetzlich ist, so



WILHELM LEIBL, FRAGMENT DER „WILDERER"
NATIONALGALERIE, BERLIN
MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN

dort, die den Preis davontrug. Immerhin muss man bedenken, dass Leibls Hände ursprünglich den kleinsten Teil eines Bildes ausmachten und von diesem Standpunkt ist die Wirkung dieser Hände bewundernswert. Das erste Fragment mit den beiden Köpfen ist in den Besitz der Nationalgalerie übergegangen; der einzelne Kopf ist in der Kunsthalle in Hamburg und um die Hände bewirbt sich behaupte ich doch, dass die Welt an diesem zerstörten Kunstwerk einen Schatz verloren hat, wie er nur selten bestanden hat. Für Leibl bedeutet es ein Hauptwerk — vielleicht das grossartigste — weniger. Wir haben nur die „politisierenden Bauern" und „die Frauen in der Kirche", wenn wir seine exzeptionellsten Schöpfungen nennen wollen.

Sehen wir uns im allgemeinen diese Art Kunstzertrümmerung an.

In den früheren Jahrhunderten fielen die Kunstwerke der Vernichtung anheim durch Naturgewalten oder durch Zerstörungswut aufgeregter Menschenmassen. Unsrer Zeit blieb es vorbehalten, dass der Künstler Hand an sein eigenes Werk legt. Im voraus sei gesagt, dass Malereien auf Holz der Zerkleinerung nicht so ausgesetzt sind, da dem Material nicht so einfach beizukommen ist, wie der Leinwand. Warum gerade heute diese Zerstörungswut grassiert, wird wohl immer ein Rätsel bleiben. Dass die Maler verflossner Jahrhunderte länger und intimer an einem Werke schafften und ihnen dieses darum lieber wurde als uns Modernen und dass es deshalb vor eignen Angriffen geschützter war, ist auch nicht stichhaltig. Gerade Leibl war ein leidenschaftlicher Arbeiter. Er ging in dem Kunstwerk, was unter seinen Händen war, vollkommen auf und arbeitete, was allgemein bekannt ist, Jahre lang daran. Bei dem Abschluss eines jeden Werkes pflegte er zu sagen: „Das ist das Allerbeste, was ich noch gemacht habe.“ So drückte sich in ihm das Hochgefühl, die Freude und die Hoffnung aus, wieder einen Fortschritt gemacht zu haben. — Und Leibl war ein Virtuose in der Fragmentierung seiner Bilder. Man könnte diese Sucht als Manie bezeichnen, wenn Leibl nicht durch seinen lauteren Charakter zu hoch über solchen Verdächtigungen stände. Nicht allein die Wilderer sind von ihm parzelliert worden, auch andere seiner Bilder haben dasselbe Schicksal gehabt. In vielen Ateliers seiner Freunde konnte man solche Rudimente aus seinen Bildern finden: Trübner hatte ein Paar schöner weiblicher Hände aus einer Porträtstudie, Grönvold besitzt Stücke aus Miedern mit silbernem Bauernschmuck, ein Stück Schürze, Gesichtsteile usw. In der ersten Ausstellung der Berliner Sezession war eine ganze Kollektion dieser „beaux restes“ vereinigt. Leibl hatte wohl die schärfste Selbstkritik und fortwährende Beobachtung seiner selbst. Dazu kam — wie schon oben erwähnt — das „offne“ Urteil „wahrhaftiger“ Freunde. Es erwuchs daraus die Zweifelsucht und nicht zum geringen Teil jener merkwürdige Hass gegen das eigene Werk. Man findet ein Stück aus solchem angezweifelten Bilde besser als alles übrige herum, der Gedanke wird einem vertrauter und bald ist die That geschehen. Da man nicht mehr aufbauen kann, bricht man die mit so viel Mühe und Leidenschaft geschaffene Arbeit wieder ab.

Ist nun, wie ich bereits sagte, in unserm Leben das meiste zu verschmerzen, so ist doch diese eine That Leibls, die der Nachwelt „die Wilderer“ raubte, eine ewig beklagenswerte.*)

---

*) Ein weiterer Artikel über „zerstörte Kunstwerke“ folgt.



DER BUDDHA. MARMORRELIEF. CHINA 7.—9. JAHRHUNDERT

OSTASIATISCHE PLASTIK

VON

OTTO KÜMMEL

Es kann gar nicht bezweifelt werden, dass von allen Künsten, die des Kennens wert sind, die ostasiatische Kunst bei uns noch immer am wenigsten bekannt ist und am gründlichsten missverstanden wird, obwohl viele ihrer Schöpfungen unserem Empfinden näherstehen, als manche Produkte unserer eigenen Kunst, an die wir uns heute mit der Krücke historischer Betrachtung mühsam herantasten müssen. Zwischen den beiden grossen Kulturen liegt eben die halbe Welt, und die ganz plumpe räumliche Entfernung hindert auch heute noch Europa trotz seiner alles durchdringenden und verschweissenden Technik einen tieferen Blick in das geistige Wesen jener anderen Hemisphäre zu thun, das ihm gerade in seinen höchsten Äusserungen eigentlich unmittelbar und anschaulich verständlich sein sollte. Wir haben nur den einen Trost, dass es auf der anderen Seite nicht besser aussieht.

So kommt es, dass die chinesische Malerei z. B., die vor Jahrhunderten da stand, wohin wir heute gerne möchten, auch den seltenen Europäern, die zur Kunst in einem natürlichen und lebendigen Verhältnisse stehen, beinahe unbekannt geblieben ist. Schlimmer noch ist es der ostasiatischen Plastik gegangen, die man neben den sinnlich unmittelbar wirksamen Werken der Zierkunst — und welchen Werken! — noch leichter übersah. Die Eigenart der Motive und die Schwierigkeiten des Transports boten ausserdem den in Ostasien ansässigen Europäern den angenehmsten Vorwand eine gefährliche Probe auf ihren Geschmack zu vermeiden. Der normale Europäer, wenn er überhaupt ostasiatische Dinge eines Blickes würdigt, wird durch die massenweis exportierten modernen Bronzen und Elfenbeinschnitzereien völlig befriedigt.

Anm. d. Red.: Die Originale dieser Abbildungen gehören sämtlich der ostasiatischen Kunstabteilung der Berliner Museen an. Sie waren, neben anderen hervorragenden Werken ostasiatischer Kunst, in einer schönen Ausstellung jüngst im Berliner Kunstgewerbe-Museum zu sehen.



HÄNGEPLATTE MIT DER BUDDHISTISCHEN GOTTHEIT KOKUZŌ
JAPAN 11.—12. JAHRH.

Sie gefallen durch ihren Naturalismus, der meist irgendeines obskuren Pariser Modelleurs Werk ist, und durch ihre schöne Billigkeit, in unseren Augen die wertvollste Eigenschaft ostasiatischer Ware. Selbst die Netsuke, die bei uns am besten bekannten Werke der ostasiatischen Plastik, geben von ihrem Wesen durchaus keine Vorstellung. Soweit sie nicht Exportartikel sind, gehören sie in der That zu den reizvollsten Werken der Schnitzkunst, verfolgen aber als Geräte, nämlich als Knöpfe, ganz andere künstlerische Ziele, als die grosse und freie Bildnerei.

Diese dient fast noch ausschliesslicher, als die Skulptur unseres Mittelalters, den Bedürfnissen des Kultus, und zwar des buddhistischen Kultus. Nicht die Darstellung schöner Menschlichkeit, sondern des Über- und Aussermenschlichen ist ihr Absicht und Ziel. Der nackte menschliche Körper, und gar der weibliche Körper, den uns eine merkwürdige Mischung von klassischer Phrase und Geschlechtlichkeit gegen alle Lebensgewohnheit für das schönste Gebild der Schöpfung zu halten verbindet, hat sie gar nicht interessiert, obwohl — in Japan wenigstens — noch vor kurzem wahrscheinlich mehr natürliche Nacktheit gesehen werden konnte, als in dem sehr „orientalischen" Athen der klassischen Zeit. Selbst die Porträtplastik, der auch in Ostasien die grösste Freiheit verstattet war, ist fast immer religiöse Plastik. Von dem modernen Japan abgesehen, dessen öffentliche Monumente die traurigsten deutschen und sogar französischen Leistungen übertreffen, ist auch die Porträtstatue Kultstatue, das Verehrungsbild im Tempel des vergotteten Toten, nicht ein Denkmal des Lebenden. Dem Hellenen wird der Gott zum Menschen, dem Ostasiaten der Mensch zum Gotte, und jede Umbildung, die ihn von der Menschlichkeit entfernte, brachte ihn der Göttlichkeit näher.

Es ist wirklich nicht leicht, eine plastische Kunst zu finden, deren innerstes Wesen dem der hellenischen stärker entgegengesetzt ist. Trotzdem hat die Wissenschaft sich mit besonderer Liebe bemüht nachzuweisen, dass die chinesische Skulptur, von der die japanische völlig abhängig ist, gerade den Griechen, genauer gesagt barbarischen Nachahmern der Griechen, ihr Bestes verdanke, ja dass sie eigentlich nichts anderes sei als eine Entartung der griechischen Skulptur. In der That hat im äussersten Westen des grosschinesischen Reichs an den Grenzen Indiens Jahrhunderte lang eine buddhistische Kunst geblüht, die durchaus einen Ableger der spätgriechischen darstellt. Ob aber wirklich gerade diese Kunst der späteren buddhistischen ihre wichtigsten Typen und Kompositionen gegeben hat, ist schon zweifelhaft; viel wahrscheinlicher, dass sich in dieser Grenzprovinz eine alte einheimische Kunst der antiken nur anglich. Die gründliche Zerstörung der altindischen und chinesischen Denkmäler allein konnte zu dieser Ignorierung der alten Kunst der beiden Länder führen, deren Existenz uns die Schriftquellen sicher überliefern.



RÜCKSEITE EINES BRONZESPIEGELS, CHINA 7.—9. JAHRH.



KWANNON, BUDDHISTISCHE GOTTHEIT. HOLZSTATUE, VERGOLDET. JAPAN 12. JAHRH.



HOLZSTATUETTE DES BUDDHA. JAPAN, KYŌTO, 13. JAHRH.



KWANNON, BUDDHISTISCHE GOTTHEIT. BEMALTE HOLZSTATUETTE. JAPAN 8.—9. JAHRH.

Die ältesten erhaltenen Denkmäler der chinesischen Plastik, keineswegs überhaupt die ältesten Denkmäler dieser Kunst, sind die bekannten Reliefs der Hanzeit (206 vor — 221 n. Chr.), von denen das Berliner Museum für Völkerkunde wohl allein unter den Europäischen Museen einige kostbare Proben besitzt. Sie lassen auch den kühnsten Zeichendeuter keine Spur eines griechischen Einflusses ahnen, ähneln allerdings eher Druckplatten, als Werken der Skulptur. Die zeichnerische Silhouette ist in ihnen alles. Dagegen sind in neuster Zeit, angeblich als Ergebnis von Zufallsgrabungen bei Eisenbahnbauten, sehr merkwürdige Tonstatuetten von Menschen und Tieren auf den Markt gekommen, die gleichfalls gewöhnlich der Hanzeit zugemutet werden. Einen Teil dieser Figuren, die oft die schärfste Beobachtung und eine erstaunliche formende Kraft verraten, weist das Kostüm ohne weiteres einer viel späteren Zeit zu, die meisten zeugen wohl nur für die plastische Begabung des modernen Chinesen. Einzelne aber sehen aus wie plastisch gewordene Silhouetten aus den Hanreliefs und blicken mit so erstaunlich modernen Augen in diese moderne Welt, dass der Gedanke an eine verlogene Fälschung gar nicht aufkommen kann. Die grosse und einfache Formengebung verbindet diese, sicherlich der Art, wahrscheinlich der Zeit nach, vorbuddhistischen Statuen viel eher mit der grandiosen Formenwelt des alten Ägypten, als mit der unruhigen Pose der Spätantike. Trotz der fabelhaften Lebendigkeit des Porträts ist eine ruhige und gesammelte Monumentalität erreicht, die der gewaltsam in die dritte Dimension fahrenden griechischen Plastik fast stets versagt geblieben ist.

Die Zeit vom Ende der Han- bis zur Weidynastie (3.—4. Jahrhundert) ist die dunkelste Periode der chinesischen Skulptur, aber wahrscheinlich die eigentlich schöpferische. Denn als in der Zeit der Wei der Vorhang über den Höhlentempeln von Yün-Kang und den Plastik gewordenen Bergen von Lung-mên wieder aufgeht, ist nicht nur der Buddhismus in China die herrschende Religion, sondern die Welt seiner Gottheiten für den chinesischen Bildner völlig beherrschte Form geworden. Sicherlich haben an dieser Entwicklung indische Meister und Vorbilder starken Anteil gehabt, in Einzelheiten, namentlich im Ornament, ist auch der „klassische" Einfluss deutlich zu spüren, im wesentlichen aber ist die

Vollendung der chinesischen Plastik sicherlich das Werk chinesischer Bildner. Von den Meisterarbeiten dieser Zeit, die heute zerstört sind, können die lieblosen Skulpturmassen von Yün-Kang und Lung-mên allerdings nur eine sehr schwache Vorstellung geben. Aber zur selben Zeit hat der chinesische Buddhismus nicht nur seine Missionare, sondern ihre besten Helfer, seine Künstler, nach Japan gesandt, und dieses im Grunde konservativste Land der Erde hat uns von der freien Plastik der Weiperiode wahrscheinlich mehr erhalten als China selbst. Von der Bronzebildnerei dieser Zeit, die in Japan nach der Regierung der Kaiserin Suiko bezeichnet zu werden pflegt (um 600), zeugen zahlreiche Statuen in den grossen Tempeln der Umgegend von Nara, z. T. Arbeiten von grosser Strenge, aber wundervollem Aufbau und feinstem Reize der Linien, z. T. plumpe und bäuerische Wiederholungen, in denen wir wohl die ersten Thaten einheimischer Bildner sehen dürfen. Die grosse plastische Begabung der Japaner bedurfte indessen nur einer verhältnismässig kurzen Zeit der Schulung an den chinesischen Mustern, und als im siebenten Jahrhundert mit der Sui- und der mächtigen T'angdynastie die grösste Zeit der chinesischen Kunst heraufsteigt, treibt auch die japanische Kunst, vor allem die Plastik ihre erste und schönste Blüte (Asuka- und Naraperiode 650-800). Von der ungeheuren künstlerischen Produktivität beider Länder zeugen nicht nur die Skulpturen von Lung-mên, die grösstenteils erst der T'angdynastie entstammen und in ihrer Gesamtheit die grösste plastische Schöpfung der Welt ausmachen, sondern auch hunderte und tausende, zum Teil kolossaler Kultbilder in Japan, trotz ihrer riesenhaften Zahl nur der ärmliche Rest alten Reichtums. Der künstlerische Charakter dieser Werke wird offenbar stärker von Indien bestimmt, als in früheren Jahrhunderten: der plastische Aufbau ist weniger geschlossen, die Formen runder und weicher. Aber eine wahrhaft heilige und heiligende Ruhe ist über diese Welt von Göttern ausgebreitet, deren traumhaft klarem Blicke sich Grund und Ende alles Geschehens entschleiert hat. Dem Göttlichen hat niemals ein Mensch klarere und reinere Form gegeben, als der namenlose Meister des Buddhahauptes, das die Berliner Museen besitzen, noch als Fragment ein unvergessliches Erlebnis. Dieses Wesen ist wirklich aus dem Feuerkreise des Begehrens, in dem die Kreatur sich abhetzt, still in die kühle klare Nacht wunschlosen Erkennens hinausgetreten.

Diese indisch-chinesische Tradition hat Japan am treuesten bewahrt, während die — sehr wenig bekannte — jüngere chinesische Plastik ganz andere Wege gegangen ist, in einzelnen Werken allerdings höchst monumentale Wirkungen erreicht hat. So zierliches und formell vollendetes aber die Fujiwarazeit (neuntes bis zwölftes Jahrhundert) geschaffen, so ausdruckvolle Formen die Bildner der Kamakuraperiode (dreizehntes Jahrhundert) namentlich den dämonischen Gestalten gegeben haben, die sich um die buddhistische Götterwelt lagern, — das tiefste Wesen des Buddhismus hat sich nur den frühen Meistern offenbart. Mit dem vierzehnten Jahrhundert ist die japanische Plastik beinahe abgestorben, ihre Werke werden frostige Abwandlungen des Kanon oder naturalistische Spielereien. Nur die Maskenschnitzerei zeigt noch einen grossen bildnerischen Stil.



BISHAMOU, EINER DER WELTENHÜTER.
HOLZSTATUETTE, JAPAN, KYÔTO, 13. JAHRH.



UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Alt-China.

Die Invasion chinesischer Kunst, vornehmlich chinesischen Porzellans, hat schon früh bei uns eingesetzt; ihre Spuren lassen sich deutlich zurückverfolgen; ihr Einfluss hat Stil und Geschmack auch der hohen Kunst Europas vom siebzehnten Jahrhundert an zeitweilig beherrscht und gewandelt.

Wer vermöchte sich auch dem Zauber zu entziehen, der etwa von der Schönheit einer mit allen Finessen raffinierten Kulturempfindens und durch lange Tradition geübter Technik hergestellten Vase ausgeht! Zumal welcher Künstler — und diese diktieren die Wandlungen des Geschmacks — giebt sich nicht willig diesen ganz unvergleichlichen Schöpfungen hin! Hier erst begreift man, dass solche Stücke, denen wir gern die Stellung ausserhalb der hohen, reinen Kunst anweisen möchten, einem Gemälde, einer Plastik völlig gleichwertig sind. Sie sind rätselhaft in ihrer Schönheit, sie existieren in ihrer eigenen Welt und niemand wird wagen, ihnen mit profanen Gefühlen zu nahen.

Am geheimnisvollsten und reinsten prägen diese Note jene unbemalten Gefässe aus, deren Glasur so gleichmässig über den Körper geflossen ist, dass sie ihn ganz einhüllt und kein Fleckchen sichtbar bleibt, das irgendwie von Ungenauigkeit oder Fehlerhaftigkeit der Arbeit zeugt. Ein unnachahmlicher Glanz schmeichelt den Sinnen. Ein mattes Grün, sanft und fast ein wenig dekadent, ein bräunliches, tiefleuchtendes Rot, Rubin, weich und schimmernd, ein feines, vornehmes Grau. Dazwischen — diese Farben stecken nur die äussersten Grenzen ab — die verschiedensten, ineinander übergehenden Nuancen, die sich mit Worten kaum wiedergeben, nur andeuten lassen und schliesslich in feinstem, raffiniertestem Verständnis der noch möglichen Wirkungen, ein Schmuck durch ein rissiges Netzwerk, das die Flächen leicht aufreisst, so dass die Glätte um so markanter hervorgehoben wird, die nun, wie eine Haut des Gefässes, belebt erscheint. Goldstaub ist zuweilen darüber hingestreut. Und schliesslich fliessen verschiedene Glasuren — nun in entschiedenster, dekorativer Absicht — übereinander.

Es tritt neben die rein sachlich-technische Kunst ein Geschmack, der in Ornamenten und Figuren schmücken will, der Szenen darstellt. Motive aus dem Tierleben, der Pflanzenwelt, der Geschichte, dem Familienleben sind beliebt; demgemäss vergrössern sich die Dimensionen, Riesengefässe von erstaunlichem Umfang verblüffen das Auge, das wohl die Fülle des Könnens bewundert. Aber schon beginnen hier Verfallsmomente sich bemerkbar zu machen und Virtuosenkunststückchen künden sich an.

Es war eine kleine Ausstellung, die im *Kunstgewerbehaus (Friedmann & Weber)* den Kennern und Liebhabern gezeigt wurde und die Auswahl war zufällig. Aber es waren einige schöne Stücke darunter, Stücke, die, bei längerer Betrachtung, jenen faszinierenden Reiz ausüben, die den Betrachter nicht mehr loslassen, vor deren Schönheit man träumen kann.

Ernst Schur.



FRAGMENT EINES BUDDHAHAUPTES. HOLZ
JAPAN 8. JAHRH.



Das Kunstgewerbemuseum stellte, zum zweitenmal seit der Direktion unter Otto v. Falke, die Neuerwerbungen der letzten zwei Jahre zur Schau. Eine Vorführung so heterogener Dinge aus den verschiedensten Ländern und Kulturepochen erscheint von Zeit zu Zeit notwendig, um die Öffentlichkeit über den Ausbau der einzelnen, weitverzweigten Abteilungen zu informieren.

Die kostbarste Erwerbung ist ein Schreibsekretär

mit figürlicher Marketerie (Chinesenszenen nach Boucher) aus der Werkstatt von David Roentgen in Neuwied, ein Geschenk der Königin Marie Antoinette an Papst Pius VI., etwa aus der Zeit um 1750—80. Unter den übrigen Holzarbeiten ist eine innerlich reich vergoldete venezianische Hochzeitstruhe mit gotisierenden Masswerkfüllungen (um 1500) zu nennen; ferner ein thronartiger Lehnstuhl in Nussholz aus Auvergne (zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts); zwei spanische Nutzholzfüllungen von einem Monstranzgehäuse, vermutlich eine Arbeit des Gregorio Pardo in Toledo (um 1660), ehemals in der Sammlung Hainauer, Berlin; endlich die Vorderseite einer Flensburger Eichentruhe mit Reliefbildern aus der Kindheit Christi (Ende des sechzehnten Jahrhunderts).

Wichtig sind auch die Erwerbungen mehrerer Glasgemälde, darunter zwei Erfurter Scheiben mit den Figuren von S. Bonifaz und Adelhar (erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts), ein französisches Vierpassfenster mit der Darstellung Christi (um 1200) und zwei Ornamentsreifen aus S. Kunibert in Köln (um 1230).

Einen wertvollen Zuwachs erhielt die Majolikasammlung durch zwei Faëntiner Schüsseln mit Trophäenrand und figürlicher Malerei nach Dürer (um 1515—20). Eine Reihe seltener mittelalterlicher Töpfereien aus Rom, Orvieto und Siena (vierzehntes Jahrhundert) schenkte Exzellenz Bode.



OBERTEIL EINER THONSTATUETTE
CHINA, UM CHRISTI GEBURT (?)

Unter den übrigen Neuerwerbungen seien erwähnt: Madame Nadine Ancillon von Rauch aus dem Jahr 1828 (Vermächtnis Baron Schickler in Paris), eine Berliner Silberterrine um 1815, ein niederländischer Baldachinbehang mit dem Monogramm von Kaiser Max (um 1500), eine Reihe von Porzellanfiguren aus zehn verschiedenen Manufakturen, darunter ein Meissener Apostel mit Golddekor von Kändler (um 1740), ein Fayencekrug mit Schwarzlotmalerei von J. Schaper.

L. Sch. v. C.

❀

Die Fächerausstellung im *Hohenzollernkunstgewerbehaus* beweist von neuem, daß, die Kunst einer vergangenen Zeit wieder aufleben zu machen, vergebnes Mühen ist. Was da an Kostbarkeiten, an Wunderdingen in den Vitrinen gezeigt wird, sei es persischer Goldfiligran, japanische oder französiche Malerei (es befindet sich sogar ein Lancret darunter), immer ist es etwas Preziöses, etwas, das in sich als Kunstwerk besteht und die Toilette doch als Ganzes erhöht und vervollständigt, sich also als ein Teil dem Ganzen anpaßt, als Schmuckstück und wie ein Schmuckstück. Diesen Charakter der

Kostbarkeit des Preziösen ist in keinem der modernen Erzeugnisse mehr zu finden. Es ist außerhalb unseres unruhvollen Lebens diese geduldige Kleinkunst, dieses graziöse Spielen und Sichversenken in Liebesarabesken, ohne dabei das Dekorative wie bei den japanisch-chinesischen Fächern zu verlieren, oder wie bei den französischen, die Grazie der Einteilung des gegebnen Raumes, durch die Arabeske. Es ist charakteristisch für uns und unsere Lebensart, daß der Fächer ganz aus der Mode kommt. Hätte heute eine Dame einen Fächer in der Gesellschaft, man würde sagen können, „die Dame mit dem Fächer". Da, wo er sich als Begleiter findet, in den Ländern heißer Sonne, ist er nur noch Gebrauchsobjekt und reine Nützlichkeit. Aber jener graziöse Zeitvertreib, wo er, ein Dritter im Liebesspiel, eine eigne Sprache führte, als Vorwand, Vermittler usw. diente, und dadurch mit besonderer Sorgfalt gewählt wurde, ein Kunstwerk, das seinen eignen Wert als solches und als Juwel haben mußte. Wie z. B. Benvenuto Cellini einen Becher oder ein Salzfaß als Kunstwerk und Kostbarkeit zugleich gestaltete. Aus diesem Geiste heraus fand der Fächer auch seine Künstler. Diese Arbeiten der Kleinkunst der freudigen Mühseligkeiten sind nicht mehr möglich, sind vorüber. Der Fächer hat nur Kühlung zu verschaffen, keinen andern Wert mehr, und so sind auch die meisten modernen Fächer oft gut dekoriert, aber es fehlt die Kostbarkeit des Materials, die Einheit des Gestelles mit der Malerei. Es fehlt jener geheime Reiz, den ein im Einklang mit der Kultur der Zeit und aus der Zeit gebornes Werk besitzt, und darum auch, wie diese Fächer, von Watteau und Lancret für alle Zeiten interessieren. Es fehlt vor allem jene Grazie des ganzen Dixhuitième und jenes Preziöse, das die damalige Toilette charakterisiert und das als Vervollständigung in dem Fächer seinen prägnantesten Ausdruck fand.

Doch in dem Wandel alles Bestehens ist das Wandelbarste die Mode, so daß vielleicht morgen der jetzt so vernachlässigte Fächer zum Lieblingsobjekt erhoben wird und dem dekorativen Zug unserer Kunst entsprechend von neuem Künstler reizt, aus neuem Empfinden heraus dieser Kleinkunst sich wieder zuzuwenden. Dora Hitz.

❀

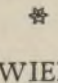
Neue Arbeiten von Max Liebermann waren bei *Paul Cassirer* ausgestellt. Ein vorzüglich charakterisiertes Herrenbildnis, in dem die Eigenart eines alten Korpsstudenten treffend zur Anschauung kommt, dominierte. Über den „Reitern am Strande' liegt etwas wie eine kostbare, aber in der Atelierluft erzeugte dunkle Patina reicher Farbigkeit. Schöne Tonkontraste sind in einem aus Grau und Grün aufgebauten Eselsbild. Und ein schöner blauer Luftton, eine geistreiche Einheitlichkeit ist in der Hamburger Landschaft beim Uhlenhorster Fährhaus. Recht angreifbar ist dagegen die offenbar aus dem Kopf gemalte römische Landschaft vom Monte pincio. Sie gehört zu dem Schwächsten und innerlich Teilnahmlosesten, was Liebermann in den letzten Jahren ausgestellt hat.

Konrad von Kardorff giebt sich in seinen neuen Arbeiten nicht eben persönlich, aber sehr ernst und tüchtig. Er ist ein intelligenter Künstler. Am überzeugendsten ist sein Bild „Auf dem Sofa". Eine schöne kräftige Wahrheit ist in der Landschaft am Landwehrkanal. Und an seine besten Bildnisse früherer Jahre erinnert das Porträt des Dr. F.

Eine neue Erscheinung ist Martin Bloch. Es kündigt sich mit ihm ein entschiedenes Talent an. Am stärksten wirkt die verhüllte Realistik seines munchartigen Herrenporträts. Es ist darin schon vieles überwunden und weggelassen. Originell sind die Stilleben. Es wird abzuwarten sein, ob hier in einen Anlauf alle Kraft gelegt ist, oder ob eine stetige Entwickelung diesem erfolgreichen Debut folgen wird.

Zwei Landschaften von Cézanne, eine Renoirartig tieftonige, in warmen Farben und eine davon ganz verschiedene in kalten Tönen vertieften noch die Bewunderung für diesen Meister, der mit allen Instinkten ein Maler, und nur ein Maler war.


VERGOLDETE BRONZESTATUETTE DER BUDDHISTISCHEN GOTTHEIT KWANNON. JAPAN 7. JAHRH.



WIEN

Die „Vereinigung bildender Künstler Österreichs: Sezession" gastiert demnächst im Gebäude der Münchener Sezession. Dadurch wurde das Wiener Haus für einige Mitglieder und Gäste frei, die mit Kollektionen vor die Öffentlichkeit treten wollten. Den grossen Mittelsaal füllt die Kollektion des Krakauer Bildhauers Waclaw Szymanowski. Man sieht da, neben andern Plastiken, das in Zehntelgröße des geplanten Originals gehaltene Gesamtmodell des gestaltenreichen „Wawelzuges" und drei drei Meter hohe, d. h. in Originalgröße ausgeführte Gipsmodelle von Einzelfiguren aus dem dimensional ungeheueren Denkmal, dessen Bronzeguß allein 400 000 Kronen kosten würde. Die Wawelburg, in Krakau auf einer Anhöhe an der Weichsel gelegen,

ist ein architektonisches Kleinod unter den historischen Denkmalen Polens. Den Polen ist sie außerdem noch teuer als steinernes Wahrzeichen einstiger nationaler Größe, sie waren deshalb bemüht, das alte Königsschloß, das in unserer Zeit als Kaserne diente, pietätvoll wieder in den ursprünglichen Bauzustand zu versetzen und für einen würdigeren Gebrauch einzurichten. Polens Landmarschall, Graf Badeni, nahm sich der Sache an, gewann das Interesse des Kaisers dafür und nunmehr wird der Wawel als künftige Kaiserresidenz restauriert. Als das österreichische Militär das Schloß in Besitz nahm, errichtete es an der einen bis dahin offenen Hofseite gänzlich stillose Spitalbauten. An deren Stelle soll eine, ein Stockwerk hohe, offene Galerie entstehen mit einer 32 Meter langen bronzenen Kolossalgruppe von drei Meter Höhe, die die Geschichte des Wawels und zugleich damit die Geschichte Polens symbolisiert. „Wie ein uraltes Pergament rollt sich der Zug der dem Grabe entstiegenen Gestalten auf," sagt der Künstler im erläuternden Text des Kataloges. Ja, wie ein Pergament, d. h. wie eine Bilderrolle. Denn trotz aller im einzelnen erreichten plastischen Durchbildung und der im gesamten erstaunlichen technischen Vortrefflichkeit des Wawelzuges, ist er der sinnfällig gewordene Ausdruck einer malerischen Phantasie, nicht aber einer plastischen Anschauung. Mit architektonischen Grundideen ist alle Kunstthätigkeit unauflöslich verbunden und die bildhauerische mehr noch als alle andern. Szymanowski hat dies außer acht gelassen, obwohl er erkennen mußte, daß es sich hierbei nicht um etwas Prinzipielles (Prinzipien sind etwas Willkürliches), sondern um wahrhafte Gesetzmäßigkeit handelt, die keinerlei Anarchismus duldet. Begeisterung ohne Besonnenheit, das gleiche ins Gigantische strebende Wollen, woraus der ungetüme Wawelzug hervorging, ließ auch das acht Meter hohe Holzmodell zu einem doppelt so groß auszuführenden Denkmal für Chopin entstehen. Das Modell wurde bei dem 1909 in Warschau abgehaltenen Wettbewerb von einer internationalen Jury, der u. a. auch Bartholomé und Bourdelle angehörten, mit dem ersten Preis ausgezeichnet. Dies Urteil kann man billigen. Die Bewegung im einfach gegebenen Körper und der beseelte Ausdruck des edlen Musikerkopfes sind schön. Nicht einwandfrei ist dagegen die phantastisch-unplastische Gestaltung des Baumes, der die Natur symbolisieren soll, deren Tönen Chopin lauscht.

Der Saal II birgt die Kollektion des Krakauer Malers Jacek Malczewski, eines Künstlers, in dessen Brust mehr als zwei Seelen wohnen. Die meisten seiner Bilder regen trotz ihres phantastischen Inhalts unsere Phantasie nicht an, im Gegenteil, sie zwingen ihr Beschränkung auf. Sie borgen von der Dichtung und verderben die Motive, indem sie Mittel, die hauptsächlich auf unsere Sehsinnlichkeit wirken sollen, nutzlos dazu mißbrauchen, Unsichtbares sichtbar zu machen. Wir geben deshalb den einfachen Darstellungen fast ereignisloser Zuständlichkeit bedingungslosen Vorzug vor seinen bildlich gefaßten Phantasmen.

Den dritten Saal hat Anton Nowak mit einer Kollektion seiner zumeist auf ein zartes Graublond gestimmten Malereien gefüllt. Wir sehen Landschafts- und Architekturbilder aus dem Thayatal, der Wachau und Dalmatien, die, ohne kitschig zu sein, hübsch sind, sich nur zu sehr ähneln. Von der gleichen graudunsti-



ERNST ECK, SCHLOSS COBENZL
AUSGESTELLT IN DER WIENER SEZESSION



WALTER BONDY, QUAI AUX FLEURS IN PARIS
AUSGESTELLT IN DER WIENER SEZESSION

gen Luft umflossen wie das Schloß Raabs im Thayatal, steht auch der Palazzo Camerlengo in Traù.

Den Arbeiten Walter Bondys, eines Gastes aus Paris, ist der Saal IV eingeräumt. Einige der Malereien sah man bereits in deutschen Ausstellungen. Der Eindruck, den sie mir damals machten, erfährt jetzt, wo ich noch andere daneben sehen konnte, keine andere Veränderung als die der Vertiefung, Verstärkung. Bondy ist ein Maler von Kultur, der einstweilen noch mehr von anderen Übernommenes mit Geschmack zu verwerten weiß als Eigenes zu bieten. Anklänge an Valloton, van Gogh und manch andere Pariser beweisen, daß Bondy sich einstweilen noch im Stadium des Experimentierens befindet und suchend verschiedene Wege geht. In zwei Stilleben und zwei Figurenbildern zeigt sich der Künstler als „guter Europäer“.

Wiener Ansichten zeigt eine Kollektion von Ernst Eck. Sie gehören zu einer Art moderner Vedutenmalerei, die früher hier schon Moll pflegte. Das, malerisch gewertet, gelungenste Bild dieser Serie mag das „Schloß Cobenzl vom Krapfenwaldl gesehen“ sein. Die meisten andern Gemälde sind für mein Gefühl zu leer und technisch reizlos.

Der Saal VI enthält Medaillen und Plaketten deutscher Künstler. Es genügt, die Namen zu nennen, um glaubhaft zu machen, daß es sich in überwiegender Menge um thatsächlich wertvolle Arbeiten handelt; so nenne ich: Fritz Behn, Max Dasio, Benno Elkan, Th. v. Gosen, A. v. Hildebrand, Hugo Kaufmann, H. Kautsch, P. Sturm, J. Tautenhayn und Georg Wrba. Eine bedeutende Sammlung von Radierungen ist in den Sälen VII und VIII zur Schau gestellt. Man sieht dort Arbeiten von Käthe Kollwitz, Alfred East, Edgar Clahine, Axel Gallén, Hans Meid, Hermann Struck, Josef Pennel, A. Schinnerer, Oswald Roux, D. S. Mac Laughlan, E. Vallet, L. Legrand u. a. Besondere Aufmerksamkeit erzwingt sich der hier eingeordnete Zyklus von zwölf Holzschnitten zu Tyll Ulenspiegel von Walter Klemm.

Arthur Roeßler.

LEIPZIG

Im *Kunstgewerbeverein* hielt Fräulein Elisabeth von Hahn, die bekannte *Künstlerin* der Schaufenster bei der Firma A. Wertheim, einen Vortrag über die Dekoration des Schaufensters, der in dieser Zeit der Schaufensterwettbewerbe besonders aktuell und nützlich erscheint und dem wir darum die folgenden Stellen entnehmen.

Die Red.

... Ich wurde einmal gefragt: in welchem Stil halten Sie die Schaufenster? Da mich ein Porträtmaler so fragte, konnte ich ihm mit einer Gegenfrage antworten: In welchem Stil malen Sie Ihre Porträts? Er verstand mich. Ich glaube, es giebt kaum eine zweite Kunst, in der man täglich zu so viel neuen Stilproben angeregt wird, wie in der Dekorationskunst. Dass die persönliche Note des Künstlers aus jedem Stil durchklingt, ist natürlich. Hauptsache bei der Schaufensterdekoration ist, dass jedes Fenster in seinem bestimmten Stil durchgeführt wird und dieses geschieht, wenn man alle Hilfsmittel und Begleitobjekte, die für eine Dekoration notwendig werden, mit dem Charakter der auszustellenden Ware in Einklang bringt. Die Beantwortung der Frage — was ist Stil — würde einen ganzen Abend fordern. Ich möchte hier nur kurz die tollsten Stilverbrechen, die wir noch täglich in den Schaufenstern sehen, angreifen. Ich könnte Humoresken schreiben, wollte ich alles auf diesem Gebiet Erlebte zusammenfassen. Wie denken Sie über eine Venus von Milo in einem Herrengarderobenfenster — noch dazu auf einen Rokokkotisch gestellt, auf dem zugleich Kravatten glänzen? Einen überwältigenden Eindruck hatte ich einst von einem bronzenen Bismarck mit seinem Hunde Tiras auf der Höhe eines Wurststapels. Apollo habe ich als Wächter fast jeder Warengattung gesehen; einst stand er inmitten eines Kolossalbaues römischer Säulen, die durch Chiffonwand verbunden waren und bewachte die neuesten Pariser Hüte, die wie kleine Schmetterlinge in dieser Szenerie verschwanden. Der berühmte Dornauszieher mußte neulich im Berliner Schaufensterwettbewerb Strümpfe von seinem Schoss fallen lassen und als Hintergrund seiner Schönheit sah man nichts als Strümpfe,

Strümpfe. Mit der Wahl der Möbel für die Dekoration wird nicht weniger gesündigt. Die goldenen Möbel haben es den Dekorateuren am meisten angetan. In den Schaufenstern der verschiedensten Art steht der goldene Stuhl oder der goldene Tisch, als gäbe es auf der Welt nichts anderes. Den Truhen geht es ähnlich. Ich sah einmal in einem Wettbewerbfenster eines vornehmen Konfektionshauses die wertvollsten Pelzgarnituren in Gemeinschaft mit Regenschirmen aus einer schweren Eichentruhe poltern. Die Höhe des Geschmacks erreichte diese Prachtdekoration durch bunte Hutnadeln, die in die edlen Pelze gebohrt waren. Schwere Eichenmöbel tragen nicht selten leichte Gazestoffe in den Schaufenstern. Dagegen sind leichte weisse Stäbchenballustraden mit schweren Herrenstoffen behängt. Eben diese Stoffe quellen auch gern aus Bronzekübeln und Schirmbehältern. So könnte ich von tausend Scheußlichkeiten berichten. Weniger ins Auge fallend, dennoch ebenso gross sind auch Stilverbrechen, die in der Aufmachung von Seiden- und Wollstoffen gemacht werden..... Nun ein Wort über Blumen. Ja, das muss man erlebt haben, um es glauben zu können, wie dieses edelste aller Ausstellungsobjekte mißverstanden wird. Die Blumengeschäfte selbst, mit wenig Ausnahmen, stehen in meinem Verbrecherverzeichnis am schärfsten vermerkt. Ist es nicht eine Barbarenhand, die die auf schlanken Stilen zitternden Blumenköpfe zu Dutzenden zusammenpresst und in einen schweren Topf steckt, weil vielleicht zufällig die Farben zusammenklingen. Denken Sie sich die sonst auf dem stillen See schwimmende Wasserrose plötzlich langgestielt (natürlich angedrahtet) aus einem Rosenarrangement ragen. Und solch ein Rosenarrangement prangte eines Tages inmitten baumwollner Unterhöschen auf einem Louis Quinzeständer in einem Wettbewerbfenster.



WALTER BONDY, PEDICURE
AUSGESTELLT IN DER WIENER SEZESSION

Ja, diese Wettbewerbfenster haben neben dem erfreulichen Fortschritt etwas Erschreckendes gezeigt, nämlich wie furchtbar wenig Dekorateure den ästhetischen Charakter der Blume erfassen. Man bildet sich anscheinend ein, ein Blumenschmuck gäbe stets ein festliches Aussehen. Das ist falsch. Blumen wollen nicht nur auf ihre Farbe und äussere Kontur sehr geprüft sein, wenn sie der Dekoration dienen sollen, auch die Seele der Blume soll erfasst werden. Ich denke doch eine Orchidee sagt etwas anderes als eine Tulpe oder eine Sumpfdotterblume; man kann diesen Blumen deshalb nicht die gleiche Vase und nicht den gleichen Platz geben. Ein Schaufenster steigt also absolut nicht an Wert, wenn es solch ein missverstandenes Blumenarrangement birgt.

Die Kämpfe, die uns gegen alle Stilverbrechen noch bevorstehen, sind nicht gering. Ich glaube aber sagen zu dürfen, das Schlimmste ist überwunden. Der letzte Schaufensterwettbewerb in Berlin hat viel Fortschritte gezeigt, besonders gerade in dem Vermeiden stilloser Hilfsobjekte. Wir haben auch das Publikum schon zu Ansprüchen erzogen. Früher wollte es nur viel Ware im Schaufenster sehen, jetzt ist es damit nicht zufrieden, es will Höheres, es fordert Geschmack. Das ist gut für die Schaufensterkunst. Das Schaufenster soll aber nicht nur zu Wettbewerben und Ausstellungen durch besonders leuchtende Pracht wirken, aus den täglichen Fenstern mit der immer wiederkehrenden alltäglichen Ware soll die Zugkraft strömen. Das soll das Publikum verlangen und Kaufmann, Künstler und Dekorateur haben dieses Verlangen zu erfüllen. Ich weiss gewiss, dass wir eines Tages alle Hindernisse, die uns heute noch quälen, überwinden werden, sobald die Geschäftsleute überzeugt sind, dass die Opfer, die sie bringen müssen, wirtschaftliche Fortschritte im Gefolge haben.

❀

FRANKFURT A. M.

Die Firma *F. A. C. Prestel* hat einen beachtenswerten Katalog von Handzeichnungen und Aquarellen alter und neuer Meister herausgegeben, von dem wir Kenntnis geben, weil uns die Propagandierung guter Zeichenkunst in jeder Form der Unterstützung würdig erscheint.

KÖLN

Konnte im vorigen Heft dieser Zeitschrift nur erst der Hoffnung Ausdruck gegeben werden, dass die *Leibl-Sammlung* des Hofrats Seeger (Berlin) in Köln verbleiben möge — so will die vorliegende Notiz berichten, dass inzwischen der Stadtrat beschlossen hat, die ganze Kollektion (bestehend aus 22 Ölgemälden, 2 Entwürfen, 13 Zeichnungen, insgesamt 37 Werken) um den Preis von 1050000 Mark für das Wallraf-Richartz-Museum zu erwerben. Freiwillige Spenden kunstsinniger Kölner Bürger erbrachten einen Beitrag von 332000 Mark. Man darf der Geburtsstadt Leibls und dem Leiter ihrer Galerie zu dem schönen Erfolg aufrichtig gratulieren.

A. F.



CONST. GUYS, FRAU IN CRINOLINE
SEPIAZEICHNUNG
AUSGEST. BEI F. A. C. PRESTEL, FRANKFURT A. M.

BERLIN

Die *Neue Sezession* hatte zum viertenmal ausgestellt. Es zeigt sich, dass die wirklich Begabten dieser Gruppe sich immer deutlicher von den Mitläufern und Systematikern unterscheiden. Sie müssen nur noch sehr viel lernen. Sie wollen und fühlen etwas Rechtes, sie können es nur nicht zureichend gestalten. Man findet hier und dort überraschend entwicklungsfähige Keime. Zum Beispiel ist in Noldes biblischen Szenen eine gewisse rohe Tiefe und karikierte Klassik. Wenn das reif werden könnte! Ebenso sind schöne Formen- und Farbenempfindungen in einigen Bildern Pechsteins. In der „Erweckung" von Richter-Berlin und in seinem Strandbild ist eine äusserst witzig temperamentvolle Fleckenverteilung, Bengens „Fliehende" sind zwar akademisch aber doch mit Empfindung gezeichnet, und eine Zirkusszene von Kirchner hat aus der rechten Entfernung etwas Schlagendes. Die von uns schon abgebildete Plastik Lehmbrücks (Band IX Seite 309) gehörte eigentlich in den Plastiksaal der Sezession. Unter den Malern der Neuen Künstlervereinigung München fällt Erbslöh mit einem skulptural empfindenden, kräftigen Talent auf, wenn auch seinem Pinselstrich noch ganz das Gestaltende fehlt. Eine gewisse, die primitive Kunst imitierende Lapidarität ist in den Hirschen Franz Marcs. Auch Jawlonsky erregte einige Aufmerksamkeit.

Dass in den echten Talenten dieser Gruppe etwas nach Ausdruck ringt, das der Zeit wertvoll ist, leidet nach dieser bisher besten Ausstellung keinen Zweifel.

❋

Arbeitsergebnisse der letzten Jahre hatte Dora Hitz bei *Fritz Gurlitt* ausgestellt. Der Gesamteindruck war ausserordentlich lebendig und frisch. Man möchte Dora Hitz eine deutsche Berthe Morisot etwa nennen, wenn solche Vergleiche nicht immer etwas Bedenkliches hätten. Ein dekorativer Fries mit nackten Kindern stellt sich mit seiner heiteren blonden Malerei gleichberechtigt neben ähnliche Arbeiten Ludwigs von Hofmann aus dessen bester Zeit. Reizend in seiner tonreichen Stimmungskraft ist ein kleines Sommerbild „im Garten"; eine gewisse flüssig gewordene Altmeisterlichkeit ist in einem malerisch vorzüglich durchgeführten Bildnis der Baronin v. S.; und in der „italienischen Familie" ist die lockere Kraft der von der Sezession her bekannten Erntebilder. Andere Bildnisse sind nicht genug zusammengebracht. Es ist als ob sich ein Letztes — ein Frauenempfinden vielleicht — gegen den Impressionismus sträubte. An den Augen der Porträtierten merkt man es zumeist. Die Malerin hat sie nicht summarisch als Flecken behandeln mögen, sie hat sie für sich gemalt. Bemerkenswert ist die kühne Art, wie Dora Hitz sich Probleme stellt, zum Beispiel in der „Abendlandschaft" oder im Bildnis des Fräulein Eibenschütz. Der Haltung ihrer bewegten, zart kräftigen Malerei nach könnte man von Dora Hitz als von einem weiblichen Corinth-Temperament sprechen. Denn es ist in ihr eine ähnliche Verbindung von Kraft und Charm, von Ernst und Spiel. Dieselbe Lust an dekorativen Wirkungen ohne alle Kunstgewerblichkeit. Der Kinderfries giebt den Gedanken ein, dass es wertvoll wäre, wenn die Künstlerin einmal Aufträge für dekorative Malerei erhielte.



HENRY VAN DE VELDE, DAS ABBEDENKMAL IN JENA

DAS ABBEDENKMAL IN JENA

VON

BOTHO GRAEF



Der Beschluss, die von Meunier für ein Denkmal der Arbeit entworfenen Reliefs als reinsten Ausdruck von Ernst Abbes Wirksamkeit zu einer Gedenkhalle für diesen zu verwenden, stellte Henry van de Velde vor die unendlich schwierige Aufgabe, Werke so wesensverschiedener Künstler wie Meunier und Klinger, der das Bildnis Abbe's schaffen sollte, zu einheitlicher Wirkung zusammenzuzwingen. Für die Aufnahme von vier Reliefs bot sich die bewährte Form des Oktogons, bei dem Thüren mit den die Reliefs tragenden Wänden wechselten. Aber nicht viel mehr als eine Anregung für den Grundriss war durch diese naheliegende Lösung gegeben. Für die Gestaltung des Inneren und ihrer besonderen Aufgabe musste jede Analogie versagen. Denn hier sollten einerseits die Reliefs so gefasst und gerahmt erscheinen, dass sie als selbständige Kunstwerke in ihrer Wirkung unterstützt wurden, anderseits mussten sie, sollte anders der Raum als solcher zu eigener Geltung kommen, sich der Wand als Bauglieder einordnen. Die Lösung dieser Aufgabe ist van de Velde vollkommen gelungen, indem er die Baukunst in ihrem ursprünglichsten und eigensten Sinne als eine raumbildende Thätigkeit ausübte. Die kräftigen acht Pfeiler mit den dazwischen gespannten Steinbalken bilden ein deutlich zu empfindendes Gerüst, das in seiner tektonischen Leistung den Eindruck so vollständig beherrscht, dass, was auch immer dazwischen



MAX KLINGER, ABBEDENKMAL IN JENA

eingeordnet werden sollte, diese Einheit nie zerreissen könnte. So wechseln Thüren mit Reliefs ab und verbinden sich zu vollkommen harmonischer Wirkung. Jede besondere Rahmung, die etwa die Bronzebildwerke hervorgehoben hätte, musste zugunsten dieser Geschlossenheit unterblieben, aber die grosse Ruhe und Einfachheit der Steinformen hebt freilich, mehr als es irgendein anderes Mittel gethan hätte, die Wirkung der bewegten Reliefs; und nur ein konsolenartig gestaltetes Bauglied, das sie trägt, zeichnet sie als in die Wand eingelassene Bilder aus, wie wir das auch von antiken Reliefs her kennen.

Die grosse Hohlkehle, die die einzelnen Wände fortsetzt und in die horizontale überführt, ist vollständig ungegliedert aus steinfarbenem Gusswerk, aber die Spannung ihrer Kurve enthält das eigentliche architektonische Geheimnis, welches den Raum so gestaltet, dass es die Schwingungen unseres seelischen Lebens widerstandslos den Gesetzen seiner eigenen Rhythmik unterwirft. Durch Enthaltsamkeit in bezug auf jede sich vordrängende Einzelform ist den plastischen Kunstwerken die Freiheit zur Entfaltung ihres eigentümlichen Lebens gegeben und eine Raumwelt geschaffen, in der sie zu einer höheren Einheit sich zusammenfinden. Hier musste van de Velde jede Äusserung seines Temperamentes in Einzelheiten unterdrücken, um mit der gesammelten Kraft seines raumformenden Willens das Ganze der Masse zu durchdringen. Nur an zwei Stellen tritt er aus dieser Gebundenheit heraus und ergreift persönlich das Wort: das ist in der köstlichen Steinrahmung des Oberlichtes und in dem Muster des Fussbodens, der aus verschiedenfarbigen Steinen zusammengesetzt ist. Es ist ein besonders glücklicher Gedanke, die Lichtquelle etwas reicher und lebhafter zu bilden. Sie nimmt dadurch dem Raum nichts von seiner Feierlichkeit, zieht ihn aber aus der Sphäre starrer und zeitloser Entrücktheit in die des unmittelbaren gegenwärtigen Lebens und unterscheidet ihn durch ihre edlen, aber ausgesprochen weltlichen Formen endgültig von einer Grabkapelle. Dem Fussboden liegt die naturgemässe geometrische Einteilung durch Radien und konzentrische Kreise zurunde. Durch Umformung dieses Schemas gemäss den Bedürfnissen eines für das eigentümliche Leben der Linie empfindlichen Auges entstand mit fast selbstverständlicher Gesetzmässigkeit jenes bewegte und doch ernste Muster, das den Eindruck des Oberlichtes ergänzt.

Da im Äusseren van de Velde allein zu Wort kommt, durfte und musste er hier auch seinem persönlichsten Temperament freieren und stärkeren Ausdruck gewähren. Als Material war das Thema Stein und Erz gegeben, und jedermann weiss, wie erfinderisch gerade van de Velde wird, wenn es sich darum handelt, den künstlerischen Gehalt des Materials zum Leben zu wecken. Die Steine sind aufeinander getürmt, fast wie bei Bauwerken früher oder primitiver Zeiten, sie wollen nicht Pfeiler oder sonst durch andere Kunstperioden ausgebildete bekannte Bauglieder formen, sondern bilden wie von selbst die schweren aus drei Blöcken bestehenden Thürpfosten mit der eigentümlichen Schwellung in der Mitte. Die geraden Wände dazwischen stehen auf einem Sockel, der dem Grundriss entsprechend gebogen ist und in wundervollem konkaven Schwunge aus dem Boden aufsteigt. Die Wand ist durch flache Pilaster belebt, die oben in schlanken Spitzbogen sich verbinden, eine unmittlbare aus dem Steinschnitt sich ergebende Gliederung. Die grundsätzlich verschiedene Behandung von Thür und Wand — denn zu den Thüren führen, allein die Stufen hinauf — wird durch das weitausladende Gesims über den Thüren fortgeführt, dem am meisten in die Augen fallenden Kennzeichen des Bauwerkes. Sie sind ein Ausdruck des fast bis zur Kampfeslust gesteigerten Schaffensdranges des Künstlers. Darüber liegt die kupfergedeckte Flachkuppel, kupfern sind die Thüren, sparsam mit einem gewählten Ornament versehen, das

die Schrauben für die Befestigung des Beschlages birgt. Die Thürflügel können sich ganz in die Leibung hineinlegen und lassen so den Bau bei geschlossenen wie bei geöffneten Thüren gleich vollkommen erscheinen.

Die übliche und bewährte Art der Aufstellung von Kunstwerken in Rundbauten mit Oberlicht ist die, dass man eine der Thüren schliesst und an ihrer Stelle eine Bildnische anordnet. Max Klinger aber stellte sein Werk in die Mitte, durchaus zugunsten der Gesamtwirkung und schuf sich damit die grosse Schwierigkeit, einen chische Kunst ausgebildet hat, eine geprägte, aber auch etwas abgegriffene Form. Auch ein geringerer Künstler als Max Klinger würde wohl empfunden haben, wie wenig diese ausgesprochen griechische Art dem Wesen und der Erscheinung Abbes entsprechen würde, wie wenig sie auch zu den Reliefs von Meunier passen könnte, wie dürftig endlich sie sich als Mittelpunkt des Raumes ausnehmen müsste. Aber kein geringerer Künstler als Klinger würde den Mut und die Erfindungsgabe gehabt haben, etwas ganz Neues an Stelle einer solchen Herme



HENRY VAN DE VELDE, ABBEDENKMAL IN JENA

Bildniskopf für die Beleuchtung von oben arbeiten zu müssen. Das konnte nur in dem Gedanken gewagt werden, dass das Oberlicht bei geöffneten Thüren nicht ganz allein zur Wirkung kommen würde. Und es sei gleich hier darauf aufmerksam gemacht, dass die beste Beleuchtung durch Öffnung der einen Thür entsteht. Dann wird die Härte des Oberlichtes durch das Vorderlicht von der einen Thür gemildert, während bei Öffnung aller Thüren ein diffuses Licht entsteht, das den Eindruck der Formen des Kopfes beeinträchtigt.

Für das monumentale Bildnis eines Kopfes ohne Körper besitzt die Welt in der Herme, wie sie die grie-

zu setzen. In der Mitte eines solchen Raumes musste ein Gegenstand von einer gewissen Masse stehen. Dem entspricht der grosse Marmorblock. Und nun musste sich ganz von selbst ergeben, dass der Kopf nicht aus seiner Mitte herausragen durfte: denn unser Empfinden würde eine grosse Marmormasse vor der Vorderebne des Kopfes nicht ertragen, auch könnte der genau in die Mitte gestellte Kopf leicht den Eindruck einer bloss schematischen Anordnung erzeugen. So ergab sich das vollständig neue Gebilde des grossen Blockes mit der Büste über der Vorderfläche ungewohnt, aber überzeugend und im Eindruck vollständig zwingend. Für das

heroisierte Bildnis eines grossen Mannes war Klinger der durch eine Reihe starker Schöpfungen erprobte Meister, sein Liszt und sein Nietzsche sind Köpfe in dem Sinne geschaffen wie die bedeutenden Porträts, die in der griechischen Kunst nach Alexander von den grossen Männern der Vergangenheit entstanden sind. Sie nehmen die überlieferten Züge nur als eine Grundlage, um das geistige Wesen eindringlich und eindeutig darzustellen, im Geiste hier den Griechen verwandt, in der Form aus Klingers eigener durch die moderne Entwicklung der Plastik gereifter Auffassung geboren. Was Klinger für diese Aufgabe des monumentalen Porträts als Eigenstes mitbringt, ist die fast grüblerische Phantasie, mit der er sich in das Wesen des Menschen versenkt und nicht ruht, bis sie hinter den Teiläusserungen seines geistigen Organismus: den begrifflich fassbaren Eigenschaften des Gelehrten, des Forschers, des Organisators, des Wohlthäters, ahnend den Einheits- und Mittelpunkt in der seelischen Artung des Menschen erfasst. So sah er die Idee, die Abbe nicht als ein nur gewähltes Ziel, sondern wie eine zwingende Macht in seinem Denken und Handeln triebartig beherrschte. So schuf er sein Bildnis. Eine derartige Darstellung eines seelischen Zustandes in einem plastischen Werk ist nur möglich durch eine Formbehandlung, die gewissermassen den Zusammenhang des in der Natur gegebenen organischen Aufbaus löst, ihn in seine Elemente zerfällt und nun ganz aufs neue ans Werk geht, sie in ihrem Sinne von Grund aus wieder aufzubauen. Denn es ist lediglich die Lagerung der Massen, die durch den in ihr erkennbaren Sinn der Anordnung unmittelbares Symbol der im Seelenleben konzentrierten Mächte wird. Jeder Versuch, einen einzelnen Zug des Gesichtes ausdrucksvoll zu gestalten, muss, wenn eine so grosse Wirkung gewollt ist, fehlgehen, nur die im ganzen gleichmässig lebendige Beseelung kann zu diesem überwältigenden Resultat führen.

Für die verschiedenen Brechungen dieses einen grossen Lichtstrahls boten sich zur symbolischen Gestaltung die drei Flächen des Marmorblocks. Abbe der Freund des Arbeiters auf der Rückseite, Abbe der Forscher auf den beiden Nebenseiten. Das Ganze ist vielleicht Klingers merkwürdigste, bedeutendste und einheitlichste Schöpfung, aber schwer ist es heut schon, zu sagen, welches der drei Flachreliefs am vollkommensten ist und zugleich am meisten Klingers persönliche Kunst vertritt. Das Wagnis, wirkliche, so zu sagen zeitliche Menschen mit symbolischen Figuren zusammen zuführen, hat Klinger nie geschreckt, aber es ist ihm nicht oft so vollkommen gelungen, wie hier, wo Abbe in durchaus schlichter Porträtauffassung neben dem nackten Jüngling am Amboss steht, der als Typus den Arbeiter vertritt. Und hier ist neben der vollständig gelösten Aufgabe der Zusammenordnung der Gestalten in der Bildfläche eine besonders wirkungsvolle rein bildliche Erfindung das Gewand Abbes die künstlerische Umformung eines Arbeitskittels, mit den bizarren Linien der Falten.

Am schönsten scheint auf den ersten Blick die weibliche Figur der einen Seite, die, eine Symbolisierung der Teleskopie, mit den Händen an die Sterne greift. Welch wundervoller Gedanke, das optische Instrument nur durch eine frei im Raume schwebende Linse zu verkörpern, die zugleich durch Form und Masse an ihrem Platz in der ganzen Komposition eine bedeutungsvolle Rolle spielt! Die aufstrebende Gestalt mit fast regelmässigen und doch ganz individuellen Zügen ist gehüllt in ein dünnes Gewand, das die Erinnerung an griechische Gewänder der frühen Kunst nicht verleugnet und doch ganz wie für diesen Zweck frei erfunden scheint. Am ergreifendsten wirkt das Relief der anderen Seite, das die Mikroskopie symbolisiert. Hier ist ein ganz seltener Zusammenklang der sachlichen Gebärde mit tiefster Beseelung und beglückendster Rhythmik erreicht. Das Ethos der ganzen Figur klingt aus in der über der Linse gespreizten Hand, und der Welt inneren Lebens, die im Kopfe Gestalt gewonnen, würde kein zergliederndes Wort gerecht werden.

Wie eine Art Triumph über das Gewürm, das unten sich schlängelt, liegt es in diesem Gesicht, das voll Klugheit und Spannung durch die Linse blickt.

Nur die Kunst ist imstande die Erinnerung an einen grossen Mann auch fernen Zeiten zu erhalten und zu verkünden. Hier finden wir alles, was wir der Nachwelt vom Wesen und Wirken Abbe's übermitteln wollen, restlos in Kunst umgesetzt, und in dem ganzen Werke nichts als Kunst, es darf daher im höchsten Sinne ein Denkmal genannt werden.



CHRONIK

Ludwig Pietsch ist im siebenundachtzigsten Lebensjahre gestorben. Im Tode noch hat er einen Triumph erlebt: es hat sein Geist, der echte Pietschgeist, Einfluss auf viele seiner Nekrologschreiber zu gewinnen gewusst. Man hat den im Leben Bespotteten im Tode nun mit manchem „Trotzalledem" sanft verherrlicht. Wir wünschen keineswegs um Pietschens Leichnam zu streiten, wie die Griechen und Trojaner um Patroklus stritten; aber uns scheint, dass Pietsch kein anderer geworden ist, nur weil er nicht mehr in diesem von ihm so sehr geliebten und ohne Ausschweifung genossenen Leben weilt. Er war aber dieses: ein professionsmässiger Maler mit einem sehr kleinen Talent, der nicht etwa Kunstschriftsteller wurde, weil die Einsicht in das Wesen der Kunst bedeutender war, als die Produktivkraft, sondern der auch als Kritiker immer nur vom Niveau seines banalen Könnens aus geurteilt hat. Eine Natur, ohne einen Tropfen vom Geblüte Faustens, zufrieden im Alltäglichen, gern lebend und gern leben lassend und nur das höhere Bestreben, das in die Tiefe Zielende verspottend, unentwegt, bis an die Grenze der Neunzig! Ein Allerweltslober, und darum so recht der Zeitungsmann, wie ihn sich die Künstler wünschen, einflussreich, weil er stets die Instinkte der liberalen Grossstadtphilister aussprach und weil er in einer Zeit lebte und wirkte, wo die schlechte Kunst unumschränkt war. Wir halten es für eine Gesundung, dass heute Kunsturteile des Publizisten nicht mehr so viel gelten, wie sie zu Pietschens Glanzzeit galten. Denn es ist ein besserer Zustand, wenn produktive Künstler in erster Linie die Wertungen in der Kunst bestimmen. Der Geist Pietschens wird freilich nicht aussterben, solange die Tagespresse ist wie sie ist; aber der Einfluss dieses Geistes ist ein für alle Mal nun relativer geworden. In diesem Sinne ist mit Pietsch eine Epoche begraben worden. Er war kein schlimmer Mensch; er war im Grunde eine liebenswürdige Philisternatur. Aber wenn er auch nichts Böses gewirkt hat, so hat er doch manches Gute gehindert und gestört. Er war ein schlechter Kunstrichter. Das auch dem Toten noch nachzurufen darf keine Sentimentalität uns hindern; die Ehre der Kunst fordert diese Konstatierung. Die Ehre jener Kunst, von der es heisst, sie sei lang, das Leben aber kurz.

Erklärung.

In Mannheim hat der Rechtsanwalt Th. Alt ein Buch erscheinen lassen, das „Die Herabwertung der deutschen Kunst durch die Parteigänger des Impressionismus" heisst. Es werden darin, wie der Titel schon verrät, eigentlich alle guten Künstler und alle auf dem Gebiete der Kunstpropaganda produktiven Persönlichkeiten unserer Zeit angegriffen und verdächtigt. Im übrigen besteht der fünfhundert Seiten starke Band aus molluskenhaften Kunsttheorien, die wieder einmal zeigen, dass sich das Dumme und Falsche ebensowohl beweisen lässt, wie das Richtige. Das nebenbei. Es ist in dieses Buch aber leider auch die üble Rechtsanwaltssitte gedrungen, die darin besteht, Zeugen der Gegenpartei zu entwerten oder ihre Aussagen durch geschickte Plaidoyerkünste anders erscheinen zu lassen, als sie sind. In diese letzte Situation ist unser Mitarbeiter Dr. Hermann Uhde-Bernays geraten, da Th. Alt ihn, den Antipoden, gewaltsam zu einem Eideshelfer seiner jämmerlichen Kunstdoktrinen zu machen gesucht hat. H. Uhde-Bernays schickt uns darum den folgenden offenen Brief.

Die Red.

Ei, welch ein Einfall dir kömmt! Du richtest die Kunst mir, zu schreiben,
Eh du selber die Kunst, Bester, zu lesen gelernt.

Sehr geehrter Herr Rechtsanwalt!

In Ihrer soeben erschienenen Tendenzschrift, „die Herabwertung der deutschen Kunst durch die Parteigänger des Impressionismus" nehmen Sie, soweit ich feststellen kann, dreimal Gelegenheit, aus meinen Arbeiten Stellen herauszureissen und zur angeblichen Unterstützung Ihrer Meinungen heranzuziehen, die nur im Zusammenhang betrachtet und wiedergegeben werden durften. Indem Sie meine Ausführungen nur insoweit zitiren, als sie Ihnen genehm sind, indem Sie sie aus einem kritischen Einwurf verallgemeinern oder zur These verdrehen oder sie der bestimmenden Vor- und Nachsätze berauben, geben Sie ihnen einen Sinn, der meinen Anschauungen vollkommen widerspricht. Auf Grund dieser unwissenschaftlichen Methode kann ein unbefangener Leser zu dem Glauben verleitet werden, als seien die Zwecke, die Sie mit Ihrer Schrift verfolgen, auch die meinigen. Ich sehe mich daher veranlasst gegen eine solche Interpretation Einspruch zu erheben.

Am liebsten möchte ich die Papiermasse Ihrer Schrift mit ihren zahllosen „Irrtümern" ihrem Schicksal überlassen und nur bedauern, dass ein verdienstvoller Museumsleiter wie Dr. Wichert es ist — wohl der Einzige, dem Ihre Schreiberei vielleicht Unbequemlichkeiten schafft —, gerade in der Stadt, um die er sich verdient macht, derartigen Undank erfahren muss. Da Sie aber in der zweiten Hälfte, besonders am Schluss Ihres Buches trotz aller verschleierten Ausdrucksweise hier und da deutlich werden und alle die Männer, denen ich die ausschliessliche Priorität zugestehe, in künstlerischen Dingen in Deutschland mitzureden, und ihre von mir durchaus anerkannten Absichten nicht etwa sachlich angreifen, sondern tendenziös herabwürdigen, da Sie also eine Schmähschrift stärkster Art haben drucken lassen, zwingen Sie mich zu einer Erklärung. Ohne sonst den Inhalt Ihres Buches zu berühren, besteht diese ganz einfach in dem Ersuchen, meine Aufsätze genau in dem Sinne zu zitieren, in dem sie geschrieben sind.

Sie können sich nicht berufen auf ein Missverstehen meiner Arbeiten. Ein Teil meiner kleineren Aufsätze über moderne Kunst ist im „Mannheimer Generalanzeiger" erschienen. Ich habe an der Hand derselben allen Grund, darauf hinzuweisen, dass ich zu den sehr wenigen süddeutschen Kunstschriftstellern gehöre, die, konsequent von Anfang an und keinem Kompromiss zugänglich, die Bedeutung der impressionistischen Kunst vertreten. Wenn ich, entsprechend eigener Veranlagung, dem

impulsiven Temperament Meier-Graefes nicht in allem folge, wenn ich in Greco, Marées, van Gogh nicht jedesmal den grossartigsten Künstler, den die Welt kennt, zu sehen vermag, wenn ich der Überzeugung getreu, dass beste Kunst nur für die Besten da ist, vor der Popularisirung und, was den bildenden Künstler betrifft, vor der Nachahmung der eben genanten Meister warne — gerade hier treffe ich wieder mit Meier-Graefe zusammen, — so ist dies eben der Ausdruck meiner persönlichen Deutung. Niemand ist es bisher eingefallen, mir eine solche Mahnung als dolus eventualis auszulegen, ausser Ihnen, Herr Rechtsanwalt.

Ich komme zum Einzelnen. Auf Seite 312 citiren Sie eine flüchtige Besprechung der Ausstellung, die in der Galerie Heinemann von etwa fünf, wie sich jetzt angesichts der Sammlung Nemes herausstellt an Qualität minderwertigen Werken Grecos veranstaltet wurde. Wenn Sie die von mir über diese Ausstellung von fünf Bildern gemachten Aeusserungen von der „absichtlichen an der Grenze der Unleidlichkeit gebrachten Grimasse ...“ statt auf die ausgestellten paar Bilder, auf Greco im Allgemeinen beziehen, so geht Ihnen die Fähigkeit ab, kritisch zu arbeiten. Für jene Bildchen stimmt mein Urteil ganz gewiss, es vor der Sammlung Nemes und dem Christus im Louvre wiederholen, wäre lächerlich. Über die Sammlung Nemes konnte ich später schreiben: „Zweifellos werden hier Eigenschaften entdeckt und gefördert, die früher in den Gemäldesammlungen kaum eine embryonische Regung sich erlauben durften. Die edelste von ihnen ist der Sinn für künstlerische Qualität.“

Zweitens berufen Sie sich auf Seite 313 auf die Stelle meines Aufsatzes über Marées, in der ich vor der Kunstheuchelei warne, die schon bei „van Gogh so wenig geschmackvoll aufzutreten begann“. Ihnen war mein Satz bequem, weil Sie eine sich anschliessende Auseinandersetzung zitiren wollten, die sich (was ich bei einem ausführlichen Aufsatz für selbstverständlich halte) auch mit dem Negativen der Kunst von Marées befasst. Aus einem Aufsatz von etwa 160 Zeilen übernehmen Sie nur den Teil der kritischen Untersuchung, die 20 Zeilen, die Ihnen in Ihren Kram passen und der ganze übrige Aufsatz existirt für Sie nicht. Meine Äusserungen im gleichen Aufsatz über „die Tiefe und Vielseitigkeit des Problemes der Kunst des Hans von Marées“, und „seine bedeutungsvolle Wichtigkeit für die gegenwärtige Generation“, meine Worte bewundernder Verehrung für die Fresken in Neapel übergehen Sie!

Endlich schreiben Sie Seite 367: „Und heute, fast zwanzig Jahre später, sollen wir uns dieses kraft- und nutzlose Ringen (van Goghs) als eine künstlerische Offenbarung aufschwatzen lassen! Uhde-Bernays hat gelegentlich der Wanderausstellung der Neuimpressionisten im Interesse der Gesundheit der Münchner Kunst energisch dagegen protestirt.“

Es ist mir nun auch im Traume nicht eingefallen jemals die Kunst van Goghs anzugreifen. Ich habe in meiner von Ihnen zitirten Besprechung der Ausstellung neuimpressionistischer Künstler in der Münchner Sezession in erster Linie mich abfällig darüber geäussert, dass in München häufig genug französische Ramschware abzuladen versucht wird. Ich zitire ebenfalls wörtlich: „Gerade wenn wir dem tendenziös missbrauchten Wahlspruch freiheitlicher Kunstkritiker zustimmen, dass echte edle Kunst unabhängig sei von geographischen Begriffen und Einschränkungen, dass die Thätigkeit der einzelnen Nationen auf künstlerischem Gebiete eine gegenseitige achtungsvolle Förderung bedinge — wäre es doch wirklich so! — gerade dann müssen wir mit überzeugtem Nachdruck auf eine gleichmässige Wertung der künstlerischen Qualität halten. Und das ist bei diesen Bildern nicht der Fall. Wir dürfen froh sein. dass wir gelernt haben, auch bei den pariser Bildern zu unterscheiden und jetzt nicht mehr mit offenem Munde und stieren Augen dazustehen brauchen. ... Verwirrt nicht unsern jungen Münchner Malern, die noch früh genug auf die Wanderung zu Euch gehen, die Köpfe! Jedes Kunstproblematisieren wirkt trotz seiner Gleichmäsigkeit ansteckend. Wir sahen es bei Segantini und sehen es bei Signac. Schon zeigen sich da und dort begeisterte Nachbeter eines so Exclusiven wie van Gogh.“

Das ist das einzige Mal, dass ich in dem ganzen Aufsatz, den ich heute ganz genau so schreiben würde, van Gogh genannt habe! Diese Äusserung erscheint Ihnen als ein „Protest“ gegen ihn!? Ich habe in meinen nächstfolgenden Artikel geschrieben: „Auch die vorzügliche Ausstellung der Werke van Goghs ist wohl geeignet, als gute Vermittlerin für die Kenntnis des absonderlichen und doch durch nachgiebiges Eingehen auf seine fabelhaft persönlichen und ganz fabelhaft künstlerischen Absichten zur Höhe des Genius getragenen Meisters betrachtet zu werden. Auch sie möge ja nicht neben dem Guten, das sie zu wirken berufen ist, Schädliches stiften durch eine falsch verstandene Aufforderung zur Nachahmung.“ (Folgt lange Analyse der Kunst van Goghs.)

Ich darf es wohl jedem überlassen sich seine Gedanken zu bilden über Ihre Gewohnheit zu zitieren. Ich habe mit Ihnen, Herr Rechtsanwalt, keine geistige Gemeinschaft. Diese Erklärung soll daher nicht etwa die Initiative zu einer Polemik sein, sondern nur eine Feststellung. Eine Feststellung auch, dass ich ebenfalls auf die Auszeichnung Anspruch machen möchte, neben Männern, die ich aufs Höchste verehre oder mit denen mich wissenschaftliche Achtung und persönliche Beziehungen verbinden, als ein von Ihnen gebrandmarkter „Herabwürdiger der deutschen Kunst“ ehrenvoll dazustehen!

In vorzüglicher Hochachtung
Dr. Uhde-Bernays.

Nach langem Hin und Her ist die Entscheidung in der Konkurrenz um ein Bismarck-Nationaldenkmal bei Bingerbrück gefallen. Entgegen dem Urteil der Preisricher hat der Hauptausschuss den Entwurf von Wilhelm Kreis und Hugo Lederer zur Ausführung bestimmt.

Also hat der Spezialist für Bismarck- und Nationaldenkmale, der Erbauer auch des klotzigen Völkerschlachtdenkmals, nach tapferer Selbstpropaganda schliesslich doch gesiegt! Dieses Ergebnis wäre billiger zu haben gewesen. Kreis selbst hat einmal folgende hübsche Anekdote erzählt. In einer Ausschusssitzung in Dresden sollte irgendein Bau unmittelbar an den auch anwesenden Künstler vergeben werden. Da stand der Bürgermeister auf und sagte, es ginge doch nicht an, solchen Auftrag einfach immer an Kreis zu geben, er fordere eine Konkurrenz. Worauf Kreis sich erhob und die monumentalen Worte sprach: „Das ist mir ganz recht, ich gewinne die Konkurrenz ja doch.“ Er hat recht, er gewinnt die Konkurrenzen. Er ist recht eigentlich ein Wettbewerbstalent, ein Projektkünstler, ein Entwurfsarchitekt. Er hat ein Architekturpathos, das sich in monumentalen Kohlezeichnungen wirkungsvoll darstellt. Zu den fertigen Werken aber wallfahrt dann der Kunstfreund nicht. Er sieht sie nur von der Eisenbahn, vom Dampfer, aus der Ferne an. Mehr neugierig als asthetisch erregt. Was Kreis macht, ist architektonischer Plakatstil.

*

Als Nachfolger in der wichtigen Stellung, die Heinrich Wölfflin bisher an der Berliner Universität inne hatte, ist Professor Adolf Goldschmidt aus Halle berufen worden. Die Wahl ist mit grosser Genugthuung zu begrüssen. Nicht nur um der ausgezeichneten Gelehrtenqualitäten Goldschmidts willen, sondern auch, weil dieser Kunsthistoriker hat, was man von einem Mann in einer solchen auch mittelbar sehr wichtigen Stellung verlangen muss: Interesse und Verständnis für die gute moderne Kunst und den Willen, sich zu den lebendig ringenden Kräften der Zeit zu bekennen.

Die Auktion Kuthe bei Keller & Reiner in Berlin am 2. Dezember beansprucht insofern ein eignes Interesse, als Auktionen moderner Kunstsammlungen in Deutschland immer noch zu den Seltenheiten gehören. Das Resultat war — was aus den zum Teil hohen Preisen nicht ersichtlich ist — ein wenig befriedigendes. Denn ein erheblicher Teil von Bildern wurde nach einer künstlichen Preissteigerung von den Besitzern zurückgekauft. Die wirklich abgegebenen Gebote waren in diesen Fällen nicht ersichtlich. Die eigentliche Sammlung Kuthe, die durch zahlreiche Bilder aus Kunsthändlerbesitz ergänzt war, erweckte Interesse und erzielte teilweise gute Preise. Zu berücksichtigen ist, dass es sich meist um kleinere Stücke studienhaften Charakters handelt. Wir notieren einige Preise: Cézanne, Stilleben 5100; Courbet, Porträt Bonvin 1800; Daumier, Die Gefangenen 5200; Derselbe, Gerichtssitzung 12000; Liebermann, Seilerbahn 4500; Derselbe, Judengasse 4200; Derselbe, Bauernmädchen 2400; Raffaelli, Dorfstrasse bei Paris 3100; Leistikow, Gebirgslandschaft bei Meran 7600; Liebermann, Stehender Bauer 3500; Ludwig von Hofmann, Frühlingstanz 2650.

❋

Die Gemäldesammlung des Kommerzienrats Adolf Herbst in Gera wird im Mai bei Helbing in München zur Versteigerung gelangen (etwa hundert Werke neuerer deutscher Kunst).

❋

Die Versteigerung der Sammlung Sturm in der *Galerie Helbing* in München brachte u. a. folgende Preise: Fr. v. Defregger, Beim Kartenspiel, 8200 M.; Ferd. Hodler, Der Holzhacker, 6000 M.; J. Israels, Fischerkinder am Strande, 15000 M.; W. Leibl, Männlicher Kopf, 12500 M.; Fr. v. Lenbach, Bildnis Bismarcks, 24700 M., Theodor Mommsen, 15000 M, Selbstbildnis mit Marion, 16500 M.; M. Liebermann, Tuchwalke, 8100 M.; Ed. Schleich, Gewitterabendstimmung, 6300 M.; K. Schuch, Nachtveilchen, 7600 M.; H. Thoma, Schwarzwaldlandschaft, 6700 M.; W. Trübner, Schloss Lichtenberg, 5300 M.; Fr. v. Uhde, Abschied des Tobias, 7200 M.; Ad. Schreyer, Wallachische Pferde, 12000 M.

NEUE BÜCHER

Meister der Graphik. Band III. Albrecht Altdorfer und Wolf Huber von Hermann Voss. Mit 160 Abbildungen auf 63 Tafeln, Leipzig, Klinkhardt und Biermann. (1911.)

Wenn der grössere Kreis, dem sie zugedacht sind, die Bände der „Meister der Graphik" aufnimmt, so wäre das ohne Frage ein erfreulicher Beweis dafür, dass die Gebildeten einer eingehenderen, mehr in die einzelnen Erscheinungen und Persönlichkeiten sich vertiefenden Kunstbetrachtung nicht abgeneigt sind, auch wenn es sich nicht gerade um Weltberühmtheiten oder Aktualitäten handelt. Zweifellos wäre dieser Erfolg so wünschenswert wie der Massenabsatz popularisierender Bücher und Büchlein mit Mengen von minderwertigen, kleinen Abbildungen für die Ausbildung des Kunstverständnisses ist. In der massenhaften Darbietung geringer Reproduktionen liegt die grosse Gefahr, dass das Auge, ohne Hoffnung, in dem verschwommenen Bilde reizvolle Einzelheiten zu entdecken, schnell über die Blätter hinweggleitet und in der Betrachtung des Einzelnen zu verweilen verschmäht. Statt den Beschauer zu fesseln treibt man ihn durch den verwirrenden Überfluss des Dargebotenen zur Eile und Hast an. Nur für den wissenschaftlich Studierenden ist die Vollständigkeit nötig, die nur andeutende Nachbildung häufig ausreichend, dem Geniessenden ist mit einer strengen Auswahl des Besten weit mehr gedient.

In dem vorliegenden Bande sind die Abbildungen immerhin so gut, dass das Auge mit Wohlgefallen auf ihnen verweilen mag. Sie sind in Lichtdruck, fast durchgehends in der Grösse der Originale auf leidlich gutem Papier ausgeführt und können billigen Anforderungen wohl genügen. Vielleicht wäre aber auch hier weniger — mehr gewesen. Man wird den Verdacht nicht ganz unterdrücken können, dass die Adresse an die Nicht-Fachleute, obwohl sie in der Einleitung unterstrichen ist, doch nur eine Deckadresse sei für die der speziellen Interessenten, denen eine solche fast vollständige Zusammenstelluug des Werkes zweier kunstgeschichtlich wichtigen Meister als Studienmaterial natürlich nur höchst erwünscht sein kann. In diesem Falle darf aber gewiss der Zweck die Mittel heiligen und die Hoffnung berechtigt sein, dass der Leser des Buches sich nicht mit dem Durchblättern oder der flüchtigen Betrachtung der Abbildungen begnügen, sondern sich zum Studium der Kunstwerke selber in den Originalen angeregt fühlen werde. Der Text des Bandes von Hermann Voss wird hierzu gewiss das seinige beitragen. Der Verfasser hat es jedenfalls sehr gut verstanden, die Lust am Studium der beiden anziehenden Meister, die er behandelt, auch in denen, die ihnen nicht ein spezielles Interesse entgegenbringen, zu erwecken und den Leser durch eine knappe, grosszügige Orientierung und durch eine lebendige Charakterisierung mit dem Kreise, in dem sie sich bewegt haben, in Berührung zu bringen.

Paul Kristeller.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER:

A. L. Mayer, El Greco. Delphin-Verlag, München.

Anton Genewein, Vom Romanischen bis zum Empire. Verlag Ferd. Hirt & Sohn, Leipzig.

Wilh. Waetzold, Einführung in die bildenden Künste. Verlag Ferd. Hirt & Sohn, Leipzig.

Deutsche Einbandkunst. Lehrbücher der Buchbinderei. Verlag Wilh. Knapp, Halle a. S.

Animatus, Die Entthronung der antiken Kunst. Verlag Oesterheld & Co., Berlin.

Friedr. Zimmer, Erziehung zum Gemeinsinn durch die Schule. Verlag W. Spemann, Berlin u. Stuttgart.

Wilhelm Ostwald, Monumentales und dekoratives Pastell. Akad. Verlagsgesellschaft, Leipzig.

Fritz von Ostini, Hugo v. Habermann. Verlag R. Piper & Co., München.

Das graphische Werk von H. Struck. Verlag Paul Cassirer.

Otto Grautoff, Rodin. 2. Auflage. Velhagen & Klasings Künstlermonographien.

A. L. Mayer, Die Sevillaner Malerschule. Verlag Klinckhardt & Biermann, Leipzig.

Rudolf Oldenbourg, Thomas de Keysers Thätigkeit als Maler. Verlag Klinckhardt & Biermann, Leipzig.

Fritz Goldschmidt, Pontormo, Rosso und Bronzino. Verlag Klinckhardt & Biermann, Leipzig.

Karl Woermann, Von Apelles zu Böcklin und weiter. Verlag Paul Neff, Esslingen a. N.

Oscar Leventin, Jacques Callot. Verlag I. C. C. Bruns, Minden.

Chronik der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin. Verlag E. S. Mittler & Sohn, Berlin.

Uhde, Henri Rousseau. Eugène Figuière & Co., Paris.

Karl Scheffler, Die Berliner Nationalgalerie. Ein kritischer Führer. Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Max von Boehn, Illustrierte Geschichte des Biedermeier. Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Karl Scheffler, Deutsche Maler und Zeichner im 19. Jahrhundert. Insel-Verlag, Leipzig.

Gobineau, Die Renaissance. Neu herausgegeben im Insel-Verlag, Leipzig.

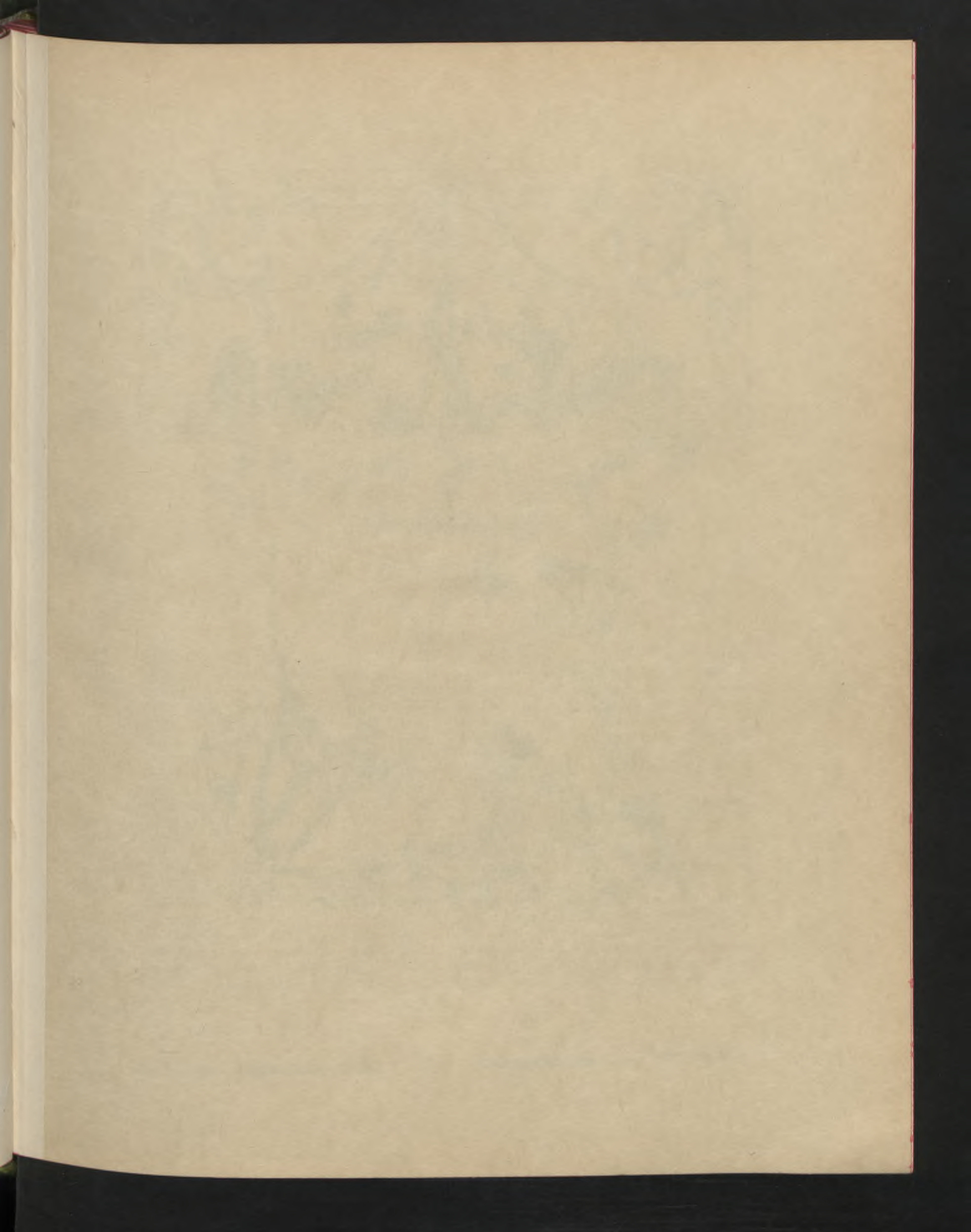
Carl Aldenhoven, Gesammelte Aufsätze. Verlag Klinckhardt & Biermann, Leipzig.

Werner Weissbach, Impressionismus. II. Band. Verlag G. Grote, Berlin.

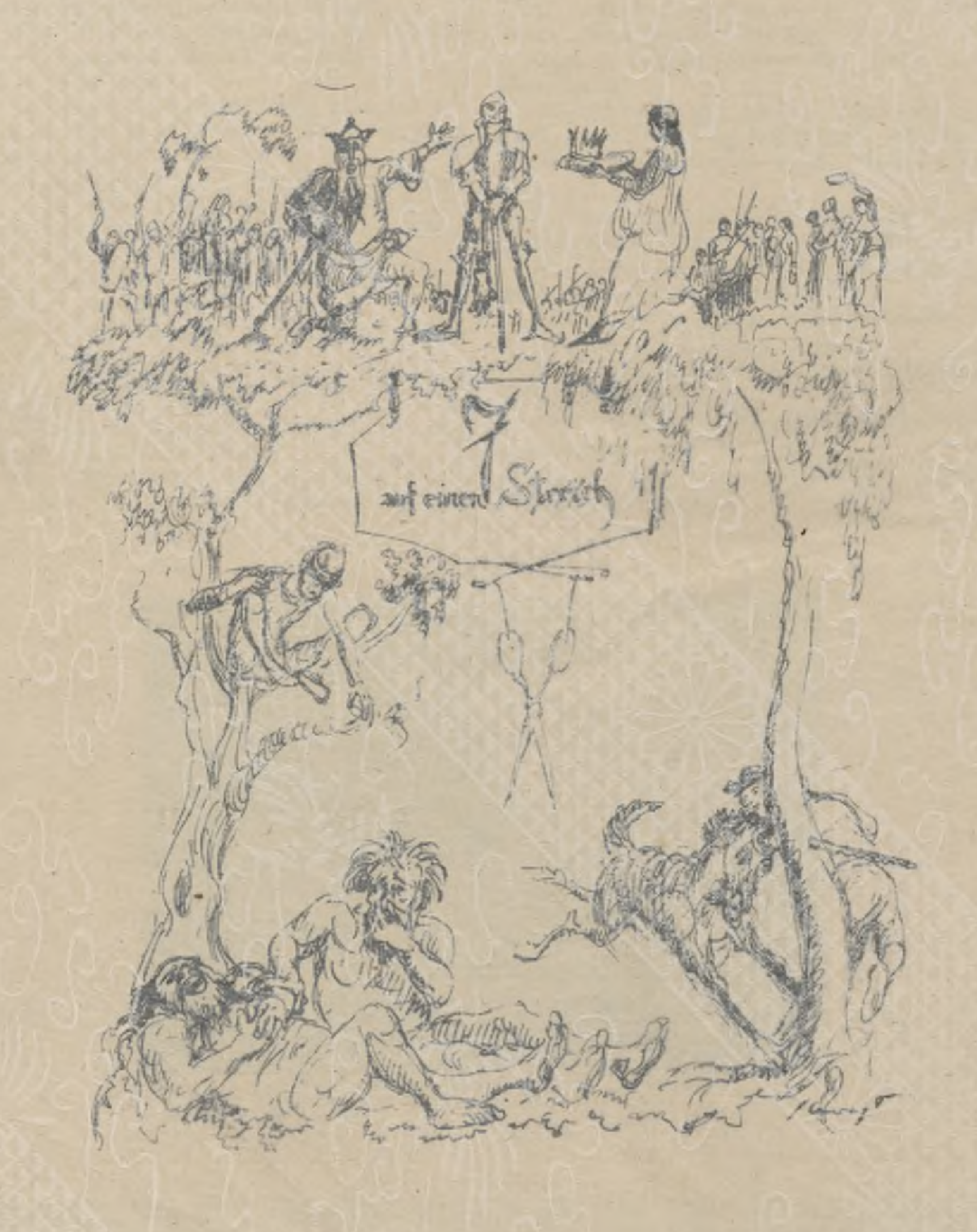


THOMAS ROWLANDSEN, BOOTSGESELLSCHAFT, AQUARELL
AUSGESTELLT BEI F. A. C. PRESTEL, FRANKFURT A. M.

ZEHNTER JAHRGANG. VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. DEZEMBER. AUSGABE AM 1. JANUAR NEUNZEHNHUNDERTZWÖLF
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.




7
auf einen Streich !!



MAX SLEVOGT, ORIGINALLITHOGRAPHIE



DER SAMMLER

VON

ALFRED LICHTWARK

Die Deutschen haben in den letzten Menschenaltern manche Eigenschaften und Neigungen entwickelt, die sie selbst nicht zu besitzen glaubten, und die ihre Nachbarn ihnen nicht zutrauten. So sind sie auch in anderm Sinne Sammler geworden, als ihre Väter und Grossväter es waren. Aber die Empfindungen, mit denen der Sammler in Deutschland heute noch angesehen wird, und die Urteile über die Sammelthätigkeit, denen man noch begegnen kann, beweisen, dass es gar nicht überflüssig ist, die Bedeutung und den Wert der Sammelthätigkeit zu prüfen.

* * *

Was man von einem Stück Weltgetriebe wahrzunehmen vermag, hängt vom Standpunkt ab, den man wählt, und von der Ausbildung der Augen, mit denen man sieht.

Thätigkeit und Wirkungsgebiet des Sammlers lassen sich in ihrer Ausdehnung und ihren Beziehungen zu den Nachbargebieten am klarsten erkennen und überschauen vom Standpunkt und durch die Beobachtungsmittel des Volkswirts. Der Beobachtungsposten des Sammlers selbst bietet keinen Abstand, der des Kunsthistorikers birgt die Gefahr der Einseitigkeit, und Sammler wie Kunsthistoriker könnten in den Verdacht kommen, in eigener Sache zu fechten; auch der Standpunkt des Kunsthändlers, der durchaus in Betracht kommt, lässt nicht das Ganze erkennen und erweckt Vorurteile gegen das Ergebnis.

Dem ist der Volkswirt nicht ausgesetzt, denn die Kunst liegt ihm nicht näher als andere Lebensgebiete.

Er wird mit der Untersuchung des Gegenstands der Sammelthätigkeit, des Kunstwerks, beginnen.

Von allen anderen Erzeugnissen der Menschenhand unterscheidet sich das Kunstwerk durch die ungeheuren Abstände seiner Bewertung. Vier Quadratfuss bemalter Leinwand sind das eine Mal nicht mehr wert als die Leinwand im verdorbenen Zustand, ein andermal Tausende, ein drittes Mal

Hunderttausende oder gar Millionen. Für ein Blatt Papier mit den Linien der Radierung kann bei derselben Grösse einmal fünf Pfennige, einmal fünftausend und (in seltenen Fällen) fünfzigtausend Mark und darüber bezahlt werden. Der Volkswirt weiss, dass Geld immer etwas ausdrückt. Und da bei bemalter Leinwand oder bedrucktem Papier nicht von einer Veredelung des Stoffes gesprochen werden kann wie bei der Verwandlung von Roheisen in Uhrfedern — an sich sind Farben und Leinwand durch den Maler zunächst verdorben —, so muss er nach einer andern Ursache suchen.

Der Volkswirt findet die hohe Bewertung im Wesen des Kunstwerkes darin begründet, dass es, einem Akkumulator subtilster Art vergleichbar, die gewaltige Lebensenergie und die künstlerische Sonderart eines ganz grossen Menschen aufbewahrt. Was in der Seele eines grossen Musikers, Dichters oder Malers gejubelt oder gestöhnt, gejammert oder frohlockt, gebangt oder getollt hat, das klingt oder leuchtet aus ihren Werken durch die Jahrtausende. Was wäre die Matthäuspassion, was der Figaro, der Hamlet oder der Faust wert, wenn sie, wie ein Bild, nur einmal auf der Welt wären! Hätte die bildende Kunst ein Publikum wie die Musik oder die Dichtung, niemand würde sich wundern, dass ein Hauptwerk Raffaels oder Rembrandts auf Millionen gewertet wird.

Mit Recht wird also der Marktwert eines Kunstwerkes höchsten Ranges die Werte aller andern Erzeugnisse eines Volkes überragen.

ED. MANET, PÄONIEN
SAMMLUNG MAX LIEBERMANN, BERLIN

Aber die Bedeutung des Kunstwerks im Leben des Volkes ist damit nicht erschöpft. Sein höchster Wert liegt nicht in dem Preis, den es erreicht, sondern in der Wirkung, die es ausübt. Es giebt so wenig den Genius an sich wie den Apfel an sich. Der Genius ragt hoch über sein Volk hinaus, ein Wahrzeichen für die Welt. Aber seine Wurzeln senken sich unentwirrbar von denen seines Volkes in das Erdreich. Ein Lebenssaft nährt alle Volksgenossen. Es giebt den Maler, den Dichter, den Musiker nur in dieser volklichen Ausprägung als deutschen, französischen, italienischen Künstler. Was sie schaffen, ist von dem Gesamtgeist ihres Volkes getragen und wirkt formend zurück auf den Gesamtgeist und die Entwicklung der einzelnen Seele. Jeder von uns weiss, was im Leben der Menschheit die Veröffentlichung des Robinson oder des Gulliver, was unserem Volke das Erscheinen des Faust bedeutet hat und welche Veränderungen in ihm selber vorgegangen am Tag, wo er als Knabe Robinson und Gulliver und als Jüngling den Faust zu lesen begann.

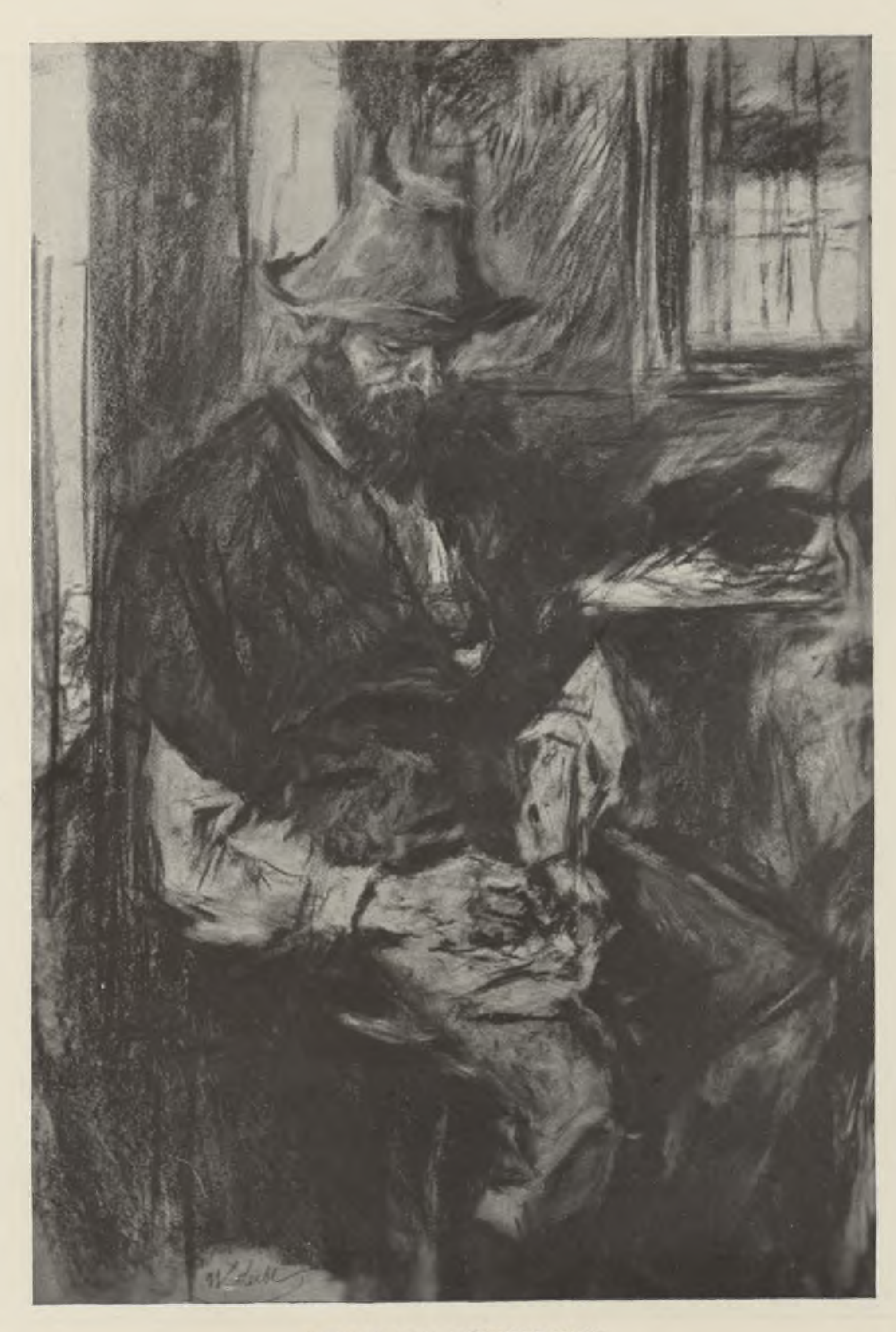
Die Grossthaten der bildenden Künstler üben, wo die Kultur für ihre Aufnahme vorhanden ist, dieselbe Umbildung aus wie Goethes Faust oder Mozarts Figaro. Dass ein Volk die Werke seiner grossen Maler und Bildhauer im Besitz behält, ist deshalb eine nationale Daseinsfrage.

In der Theorie kann es darüber keine Meinungsverschiedenheit geben. Aber die Praxis kennt auf dem Gebiete der bildenden Kunst vielerlei Hemmungen.

Zunächst pflegt es seit dem Anfange des neun-

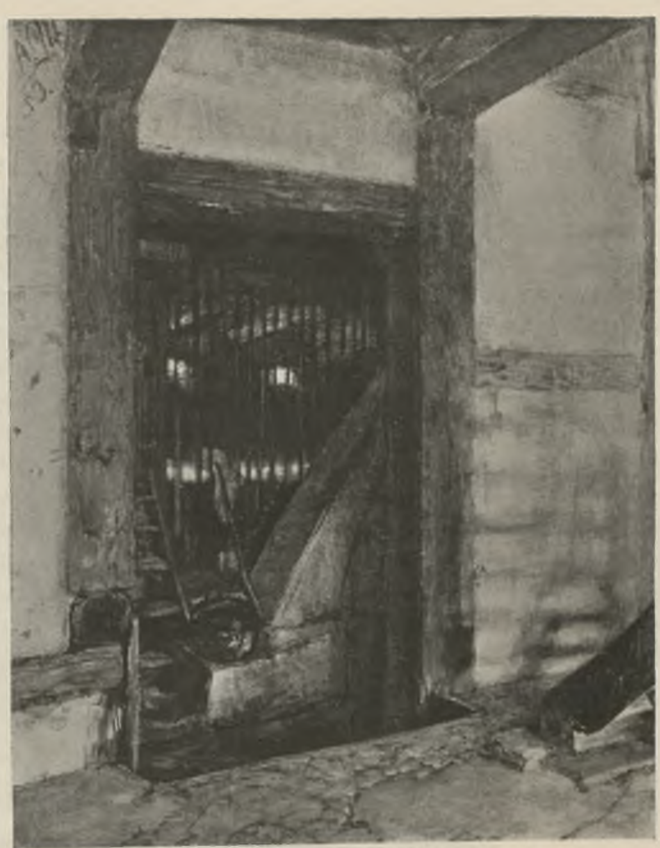


WILHELM TRÜBNER, BILDNIS DES BILDHAUERS THIELE. 1880.
SAMMLUNG R., MÜNCHEN



WILHELM LEIBL, SITZENDER MANN
KOHLEZEICHNUNG
SAMMLUNG MAX LIEBERMANN, BERLIN
MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN

zehnten Jahrhunderts lange Zeit zu brauchen, bis über die Bedeutung eines grossen Künstlers Einmütigkeit herrscht. Als Liebermann Ende der sechziger Jahre erklärt hatte, er wolle Maler werden, fragten die besorgten Eltern alle berühmten Künstler Berlins um ihr Urteil, nur Menzel noch nicht, obwohl er über fünfzig war. Er galt noch nicht. Es war die Zeit, wo er sich, wie Fontane drastisch erzählt, von einem heute längst vergessenen Kunsthistoriker musste über den Mund fahren lassen. Und er hatte die Werke, auf denen sein Ruhm ruht, fast alle schon geschaffen. Anfang der achtziger Jahre, als Menzel seinem siebzigsten Lebensjahr nahe war, schrieb Rosenberg: es ist jetzt kein Verdienst mehr, Menzel anzuerkennen. Wie komisch für unsere Empfindung, dass es schon ein Verdienst sein soll, einen Genius nur anzuerkennen. Man fühlt, wie eng der Kreis war, der damals Menzel bejahte. Ausser der Nationalgalerie und dem Museum seiner Vaterstadt Breslau hatte kein deutsches Museum ein Bild von ihm. Alles, was wir am höchsten schätzen, das Kinderbuch, das Gymnasetheater, die Familienbilder, die Atelierwand, Friedrich in Lissa, die Aufbahrung der Märzgefallenen, besass er noch, unverkauft und unbegehrt. Wäre um 1870 ein Museum gekommen und hätte ihm 100000 Mark auf den Tisch gelegt, es hätte das alles haben können. Und solche kritische Augenblicke hat es im Leben jedes grossen deutschen Meisters im neunzehnten Jahrhundert gegeben.



ADOLF MENZEL, INTERIEUR IN HALBERSTADT. GOUASCHE
DRESDNER PRIVATBESITZ. MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

Wir sehen daraus, wie unsicher lange Zeit der höchste Besitz eines Volkes sein kann. Theoretisch ist es denkbar, dass, wenn ein Engländer oder Amerikaner bald nach 1880 ein paar hunderttausend Mark in die Hand genommen, alle besten Menzel, Böcklin, Leibl, Thoma, Trübner, Liebermann, von andern nicht zu reden, sein Eigentum geworden wären. Wir hätten das Nachsehen gehabt. Thatsächlich ist es den Franzosen ähnlich ergangen. Viele der bedeutendsten Werke der Schule von Barbizon und der Impressionisten sind nach Amerika, England und jetzt auch nach Deutschland gewandert.

Denn kein Volk der Welt sperrt die Ausfuhr der lebenden Kunst. Im Gegenteil, man betrachtet die lebende Kunst als Ware wie eine andere, spricht von Kunstexport, klagt — namentlich in Deutschland — jämmerlich, wenn man ihn nicht hat und gründet Vereine für den Export von Bildern und Skulpturen. Ja, wenn wir auf diesem Wege den Schund loswerden könnten und nicht Gefahr liefen, unser Edelstes zu opfern! Mehr als hundert Jahre lang ist in Deutschland der Verbleib grosser Meisterwerke vollkommen unsicher geblieben und ist es vielfach noch heute.

Diese Thatsache lässt uns die rein mechanische Wichtigkeit des Sammlers im Haushalt des Volkes erkennen. Er ist der Mörissee, der in schlechten Zeiten das befruchtende Element aufbewahrt, das grosse Reservoir für die Zukunft. Er wird sich aber auf die nationalen Grenzen nicht beschränken. Wo Neigung, Bildung und Mittel vorhanden sind, zieht der Sammler wie ein Magnet das Wertvollste der Kunst aus dem Bereich der Nachbarvölker ins Land.

Als im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert die Gemäldesammlung zum notwendigen Ausstattungsstück jedes vornehmen Haushalts gehörte, sind von den deutschen Fürsten, dem deutschen Adel und dem deutschen Patriziat unsagbare Schätze der italienischen, niederländischen, französischen und spanischen Kunst ins Land gebracht.

Der einst sehr reiche Besitz des Adels und des Patriziats der Städte ist im neunzehnten Jahrhundert, wo die Bildung in Deutschland den tiefen Sturz that, von dem klügern Ausland um ein Linsengericht erworben. Kein Luxus oder Laster ist so kostspielig wie Dummheit und Kulturlosigkeit. Nur was die Landesfürsten erwarben, ist im Land geblieben. Ihrer Kultur, ihrer Sammelthätigkeit zur Zeit des Absolutismus dankt Deutschland den sichern Besitz der unerhörten Schätze Dresdens, Münchens, Kassels, Braunschweigs. Die deutsche Sammelthätigkeit des neunzehnten Jahrhunderts hat ausländische Kunst nicht entfernt mit solchem Verständnis beobachtet, im Grunde überhaupt nicht. Denn was bedeuten die einige Dutzend guter französischer Bilder, die in unsere Museen und Privatsammlungen gekommen sind, gegen die Möglichkeiten, die wir versäumt haben. Dabei waren unsere Mittel unendlich viel grösser als die der Fürsten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts.

Was uns fehlte, war die künstlerische Bildung, die zur Erkenntnis, und das künstlerische Bedürfnis, das zum Erwerb geführt hätte. Dass das Allerbeste zu seiner Zeit sehr wohlfeil hätte erworben werden können, ist jetzt allgemein bekannt. Man weiss heute auch, dass andere Nationen die Glückslage benutzt haben. Wieviel kostbares französisches Nationalgut an Bildern der Schule von Barbizon ist um geringes Entgelt nach Amerika gewandert! — Das klassische Beispiel der wirtschaftlichen Bedeutung intelligenter Sammelthätigkeit weitester Kreise ist England, wo die einheimischen Kunstgüter höchster Art selten sind. Vom sechzehnten Jahrhundert ab haben die reisenden Engländer unter Ausnutzung aller traurigen politischen und kulturellen Unglücksfälle vom europäischen Kontinent und aus der ganzen übrigen Welt den kostbarsten Besitz auf ihre Insel gebracht. Die noch immer nicht erschöpften Privatsammlungen und der Besitz der öffentlichen Museen legen Zeugnis ab von der Umsicht und dem Sachverstand der englischen Sammler.

* * *



TUSCHZEICHNUNG AUS EINEM JAPANISCHEN TIERBUCH, 1795
SAMMLUNG MAX LIEBERMANN, BERLIN



MAX SLEVOGT, SIMSON
SAMMLUNG ED. FUCHS, ZEHLENDORF



HONORÉ DAUMIER, IN DER EISENBAHN
LITHOGRAPHIE
SAMMLUNG ED. FUCHS, ZEHLENDORF



ED. DEGAS, BALLETTÄNZERINNEN
SAMMLUNG ROTHERMUNDT, DRESDEN

Mit der Aufbewahrungsthätigkeit des Sammlers ist die des Sichtens untrennbar verbunden. Auch für die kritische Durchprüfung alles überlieferten Kunstgutes kann die Thätigkeit der Sammler nicht entbehrt werden. Im täglichen Umgang mit dem eigenen und mit fremdem Besitz in Sammlungen und auf Auktionen steigert sich die Fähigkeit, Werte zu erkennen beim einzelnen und von einem Geschlecht zum andern. Eine Gemäldegalerie, die heute ein amerikanischer



ED. DEGAS, BALLETTÄNZERINNEN
SAMMLUNG MAX LIEBERMANN, BERLIN



TH. ROWLANDSON, SCHLÄCHTER, LITHOGRAPHIE
SAMMLUNG ED. FUCHS, ZEHLENDORF

Sammler von höchstem Ehrgeiz zusammenbringt, ist gewählter als die beste Sammlung vor einem Jahrhundert sein konnte.

In Deutschland ist die bewahrende und sichtende Arbeit des Sammlers von Kunstwerken allein schon deshalb wichtiger als in irgendeinem anderen Lande, weil die deutsche Kunst heute noch das dunkelste Gebiet der Kunstgeschichte bildet.

Giebt es eigentlich Sammler deutscher Kunst? Sie sind sehr selten. Unsere alte Neigung, zu überschätzen, was von jenseit unserer Grenzen eingeführt wird, hat dahin geführt, die deutsche Kunst als zweiter Klasse zu behandeln. Um 1890 waren zwei Drittel aller grossen deutschen Meister des neunzehnten Jahrhunderts vergessen. Als ich zuerst auf die Notwendigkeit einer Jahrhundertausstellung der deutschen Kunst in Berlin hinwies, um 1896, war es ein Schlag ins Wasser, weil man an massgebender Stelle an vergessene deutsche Kunst nicht glauben wollte. Der Minister eines grossen deutschen Staates, mit dem ich längere Verhandlungen pflog, machte tausend Einwendungen, und als ich schliesslich sehr dringlich wurde, gab er seinen letzten Grund an: er hatte einen berühmten Künstler, seinen Vertrauensmann, gefragt, was er von dem Projekt einer Jahrhundertausstellung der deutschen Kunst hielte, und hatte die Antwort bekommen, es lohne der Mühe nicht. Man würde sich nur blamieren. Es wäre keine unbekannte deutsche Kunst vorhanden.

In einer deutschen Kunststadt, die um 1830 eine Reihe der einflussreichsten deutschen Künstler beherbergte, wollte bald nach 1900 der Direktor des Museums ein Werk von dem grössten dieser Meister ins Museum bringen. Es war billig und wunderschön. Die Kommission, aus Künstlern bestehend, liess sich, weil auch ein anderes Museum den Besitz des Bildes anstrebte, nach längerem Widerstreben herbei, den Ankauf zu bewilligen, fügte jedoch den Beschluss hinzu, es sollte von diesem Meister kein Werk mehr gekauft werden. Das Museum besass anderthalb Bilder von ihm. Es hätte fünfzig haben müssen, um eine ausreichende Vorstellung von ihm zu geben. Als wir die Jahrhundertausstellung machten, hatte ich aus einer andern deutschen Kunststadt die Werke eines grossen deutschen Meisters von 1800 begehrt. Unsere Freunde, die Kunsthistoriker der Stadt, strichen ihn von der Liste, weil sie ihn nicht gut genug fanden. Mit Mühe habe ich dann durchgesetzt, dass doch noch Bilder von ihm hinkamen, und sie wurden als eine der grossen Entdeckungen begrüsst.

Vor einiger Zeit kaufte ein Museum um hundert Mark ein Bild von einem vergessenen deutschen Landschafter um 1820. Wäre das Bild das Werk eines Meisters der Schule von Barbizon gewesen, hätte es, ohne besser zu sein, fünfzigtausend Mark gekostet. In den neunziger Jahren konnte ein Hauptwerk von Caspar David Friedrich auf öffentlicher Auktion in Deutschland für achtunddreissig Mark erworben werden von der Nationalgalerie in Christiania.

Solche Vorkommnisse, bei denen Künstler, Forscher und Kunstfreunde dieselbe Rolle spielen, mögen wohl verwunderlich erscheinen. Aber sie finden ihre Erklärung in dem allgemeinen Misstrauen der Deutschen gegen ihre künstlerische Selbständigkeit, in der einseitigen Hochschätzung fremder Kunst — Forscher und Künstler haben einander darin nicht viel vorzuwerfen — und nicht zuletzt in dem Missstand, dass die deutsche Kunst der ersten zwei Drittel des neunzehnten Jahrhunderts bis in dessen letztes Jahrzehnt weder



FRANZ KRÜGER, AUSRITT ZUR JAGD. ZEICHNUNG
SAMMLUNG MAX LIEBERMANN, BERLIN

von Galerien noch von Sammlern beachtet wurde. Ich wüsste von Privatsammlern um 1900 kaum drei zu nennen, die den Bildern der deutschen Künstler von 1800 bis 1850 nachgingen. Drei im ganzen Reich. Und einer darunter war der Norweger Bernt Grönvold. Für Kunstdrucke und Handzeichnungen liegt, das muss betont werden, die Sache sehr viel günstiger.

Trotz der Anregung, die von der Jahrhundertausstellung ausgegangen ist, hat sich wenig geändert. Die Museen haben dies Gebiet erst seit kurzem angeschnitten. Der Kunsthandel pflegt es nicht. Die Kunstgeschichte hat es vernachlässigt. Das ist alles Ursache und Wirkung zugleich, und deshalb darf es nicht wundernehmen, dass der Sammler sich nicht auf dies noch wenig erforschte Gebiet wagt. Der Volkswirtschaftler muss das um so mehr beklagen, als wir, je mehr Material wir kennen lernen, um so mehr Verehrung empfinden vor den Leistungen dieser Zeit.

Dass uns auf diesem nun schon geschichtlich gewordenen Gebiet der Sammler fehlt, spüren wir auf Schritt und Tritt. Von dem Lebenswerk grosser fruchtbarer Meister, deren Bilder nach Hunderten zählen dürften, kennen wir gelegentlich nur ein halbes Dutzend. Wo sind sie geblieben? Sind sie schon vernichtet? Wir hatten gehofft, dass infolge der Jahrhundertausstellung die verborgenen Schätze ans Licht kommen würden, doch ist wenig davon zu sehen gewesen. Wo stecken die Caspar David Friedrich, die J. C. Dahl, die Kobell, die F. von Olivier, von dem ausser den drei Bildern in der Hamburger Kunsthalle und den vier oder fünf, die die übrigen Galerien zusammen besitzen, nichts weiter bekannt zu sein scheint? Die Bilder dieser und anderer deutscher Meister zwischen 1800 und 1840 genügen, um den Beweis zu liefern, dass wir in dieser Zeit unabhängig neben den Franzosen und Engländern eine gleichwertige, hie und da sogar überlegene Landschafterschule besessen haben. Wie viele Forscher und Künstler wissen darum und glauben daran? Dass die sogenannten Gebildeten diesen nationalen Fragen fern stehen, darf da nicht wundernehmen.

Dies gilt für das unbekannte neunzehnte Jahrhundert. Dem achtzehnten und siebzehnten gegenüber schweben wir in derselben Unsicherheit. Es giebt noch keine Museen und keine Kunstfreunde, die die deutsche Kunst dieser Jahrhunderte systematisch sammeln. Die Lokalmuseen fangen gerade erst

an. Deshalb wissen wir so furchtbar wenig davon, und weil wir nichts wissen, glauben wir nichts. So viel ist aber sicher: an Talenten hat es bei uns auch in diesen dunkeln Jahrhunderten nicht gefehlt. Und wenn wir eine Ausstellung deutscher Kunst von 1600 bis 1800 machten, was nach den Ausstellungen englischer und französischer Meister desselben Zeitraums eine dringliche Aufgabe, ja, eine Ehrenpflicht der Berliner Akademie wäre, so würden wir erkennen, dass wir uns an Umfang und Originalität ganz wohl neben den Engländern sehen lassen.

Dass sich in den nächsten Jahrzehnten Privatsammler für das ganze Gebiet der deutschen Malerei heranbilden, namentlich für die arg vernachlässigte Zeit von 1600—1800 und für die neuen „Primitiven" von 1800—1840, und dass die öffentlichen Galerien mit ihnen Hand in Hand gehen, ist eine nationale Notwendigkeit. In Berlin lässt sich die glorreiche Zeit von Chodowiecki bis zum jungen Menzel noch nirgend auskömmlich studieren, in Dresden ist noch keine Vorstellung zu gewinnen von der Bedeutung des Orts für die Jahre von 1800—1840, und noch schlimmer steht es um München. Hier ist es geradezu ein Kummer, dass die öffentlichen Sammlungen auf dem eigensten Gebiete gänzlich auslassen. Auch Düsseldorf muss genannt werden. Was diese Stadt in



ED. DEGAS, BALLETTÄNZERIN. ZEICHNUNG
SAMMLUNG MAX LIEBERMANN, BERLIN

der That einmal bedeutet hat, lässt sich in ihrer öffentlichen Sammlung nicht ahnen und Privatsammlungen lassen uns so gut in Düsseldorf wie in sämtlichen deutschen Kunststädten im Stich.

❋

So hoch nun auch der Volkswirtschaftler die Thätigkeit des Sammlers auf geschichtlichem Gebiet einschätzen mag, wichtiger wird ihm dessen Wirksamkeit innerhalb der lebenden Kunst erscheinen. Niemand wird die Historie entbehren wollen. Aber ständen wir vor der Wahl: Geschichte oder Leben, müssten wir uns für das Wertvollste entscheiden. Zum Glück schliesst das eine das andere nicht aus; im Gegenteil, das eine bedingt das andere.



TUSCHZEICHNUNG AUS EINEM JAPANISCHEN TIERBUCH 1795
SAMMLUNG MAX LIEBERMANN, BERLIN

Wir dürfen nicht behaupten, dass unser Volk ein inniges Verhältnis zu seinen Künstlern hätte. Wie gross würde die Zahl derer sein, die etwas entbehrten, wenn mit einem Schlage die Maler und Bildhauer ihre Arbeit einstellten! Die Mittel für alles Grosse sind reichlicher und stetiger vorhanden als jemals. Aber es sind kaum die ersten Anzeichen zu spüren, dass das Volk sich anschickt, wieder mit seinen grossen Künstlern zu leben.

Noch immer sind Besitz und Kultur getrennte Güter. Der Besitz ohne Kultur jagt dem Vergänglichsten im Leben und in der Kunst nach. Wie sieht es in den Seelen und darum in den Wohnungen unserer Wohlhabenden aus!

Wir besitzen nun aber glücklicherweise über ganz Deutschland zerstreut freudige Sammler der lebenden Kunst, und wer in der Lage ist, zu beobachten, sieht überall neue entstehen.

Es giebt auch schon einzelne, die nicht nur mit den Bildern, sondern auch mit den Meistern selbst Freundschaft geschlossen haben und ihnen mit Bitten, Wünschen und Anregungen kommen. Vom Bildnis pflegt es auszugehen, und nach und nach kommt das Haus mit seinen Innenräumen, kommt der Garten, kommt die heimatliche Landschaft hinzu. Ich kenne schon deutsche Sammler, die von der Hand grosser deutscher Meister ihre Frauen, ihre Kinder, ihre Freunde und die Dichter, Maler, Musiker, die sie verehren ihre häusliche und landschaftliche Umgebung in einer ganzen Reihe von Meisterwerken haben festhalten lassen.

Dass in diesem Sinne dem Sammler als Besteller eine noch nicht abzumessende Bedeutung zukommen kann, liegt auf der Hand, und dass Kunstwerke, die so entstehen, fest im Besitz der Familie haften, fester als Kunstwerke ohne Lebensbeziehungen, ist auf den ersten Blick zu verstehen.

(Schluss folgt)



MAX SLEVOGT, SCHWARZER PANTHER. AQUARELL
SAMMLUNG ED. FUCHS, ZEHLENDORF



ADOLF MENZEL, LANDSCHAFT. ' BLEISTIFTZEICHNUNG
SAMMLUNG MAX LIEBERMANN, BERLIN
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN



DIE ARBEITSWEISE MICHELANGELOS

VON

OTTO WENZEL

UND BILDHAUER AUG. VERMEHREN



Die vier unvollendeten Giganten Michelangelos, die früher in der Grotte des Boboligartens halb verborgen waren und jetzt mit dem Matthäus und dem sieghaften Genius in der Galerie alter und neuer Meister in der Vorhalle zum David zu bequemer Betrachtung aufgestellt sind, gaben Vasari und Cellini dazu Veranlassung, auf Michelangelos neue Technik der Marmorplastik hinzuweisen, die gegen die damals übliche Methode erheblichen Fortschritt bot.

Vor ihrer Einmauerung haben sie schon einmal Kunstjüngern Gelegenheit gegeben, die ungewöhnliche Arbeitsweise Michelangelos zu studieren. Die vier Gefangenen und der sieghafte Genius waren für das Grabmal Julius II. bestimmt, sind von Michelangelo in seinem Atelier in Florenz, das er am 14. Juli 1518 in Via Mozza erworben, geschaffen und bei seinem Verschwinden aus Florenz vorgefunden worden. Sie wurden damals auf besonderen Wunsch des Herzogs Cosimo I. in der Akademie als Muster aufgestellt. Nach Brockhaus Deutung stellen die vier Gefangenen die in der Sünde Gefesselten am Lebensende dar, für welche die Sterbegebete Erlösung erflehen; der sieghafte Genius bedeutet den Sieg über den Tod.

Über Michelangelos Schaffen, das selbst seinen Zeitgenossen häufig ein Rätsel war, haben schon viel berufene Federn geschrieben. Wir haben nicht den literarischen Ehrgeiz, alle Urteile hier aufzuführen, wir wollen der Arbeit des Meisters technisch nachgehen.

Was Bayersdorfer* über Michelangelo sagt, das scheint direkt an den Giganten beobachtet, nämlich, dass er offenbar keine Modelle in der Grösse des auszuführenden Werkes mache, sondern mit Hülfe einer kleinen Ton- oder Wachsskizze, ja manchmal ohne eine solche, direkt aus dem Block sein plastisches Gebilde herauszuschlagen suche, wobei sich manchmal der Steinumfang als unzulänglich erweise und dadurch die Vollendung der Figur in Frage gestellt werde.

Nach Justi** ist Michelangelo von der Malerei und dem Relief zu seiner eigentümlichen Technik der Marmorplastik gekommen, denn er begann das Herausholen der Statue aus dem Blocke von der Vorderseite, unter einem Ansichtspunkte — die Neuerung, von der Vasari spricht, und die Cellini gegenüber dem anderen Verfahren, von allen Seiten an die Figur heranzugehen, als dasjenige hinstellt, bei dem man dem Verhauen sicher entgehe.

Gottschewski*** legt Cellinis Mitteilung, wonach Michelangelo später grosse Modelle vorgezogen habe, nach denen er ihn selbst in San Lorenzo habe arbeiten sehen, dahin aus, als habe sich Michelangelo die roheste Arbeit von Steinmetzen abnehmen lassen.

Dem gegenüber steht ein oft zitierter Brief Bandinellis vom 7. Dezember 1547, in welchem dieser Künstler bedauert, Michelangelo habe sich nie dazu entschliessen können, grosse Modelle her-

* Adolph Bayersdorfers Leben und Schriften. Aus seinem Nachlass herausgegeben von Hans Mackowsky, August Pauly, Wilhelm Weigand (München 1902).

** Carl Justi, Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen (Leipzig 1900).

*** Gottschewski, Zu Michelagniolos Schaffensprozess (Monatshefte für Kunstwissenschaft, Leipzig 1908).



MICHELANGELO, FIGUR EINES GIGANTEN. ABB. 1.

DAS GESICHT TRITT KAUM AUS DER HAUT (BUCCIA) HERVOR; DER LINKE OBERARM UND DIE UNTERSCHENKEL SIND NOCH GANZ RELIEF, VON HIEBLÖCHERN UMRISSEN.

zustellen, weshalb er nie habe fertig werden können. Dies mag vielleicht nur im Sinne einer betriebsamen Beihülfe gemeint gewesen sein, denn Michelangelo hat sich selbst, wie er in einem Brief an Fattucci vom April 1523 sagt, dem Kardinal Giulio de' Medici angeboten, Modelle aus Holz genau in der Grösse, wie die Gräber in San Lorenzo sein sollen, anzufertigen und darin alle Figuren aus Ton und Schafwolle (wie es damals üblich war) in der Grösse und Vollendung, wie sie beabsichtigt waren, herzustellen, und er erklärt, dass dies ein kurzes Verfahren und eine geringe Ausgabe sein würde. Damals fügte er hinzu: „Es wurde aber nichts daraus." In seinem Tagebuch von 1524 finden sich aber Ausgaben für Holz, Wolle, Werg, Draht, Leim, Ton und Lohn für Handlanger, die ihm bei den Modellen für San Lorenzo geholfen haben. Dass diese Modelle im Sinne seines ein Jahr vorher gemachten Vorschlages zu verstehen sind, geht aus Cellinis Traktat über die Skulptur (1568) hervor, in welchem Michelangelos Arbeitsweise als vorbildlich hingestellt wird. Er sagt, Michelangelo habe versucht, sowohl nach kleinen wie nach grossen Modellen zu arbeiten, habe aber später die letzteren vorgezogen, wie er selbst beobachtet, als er ihn in San Lorenzo habe arbeiten sehen. Und nicht bloss von Statuen, sondern auch von Architekturwerken machte er sich Modelle von der Grösse, wie sie wirklich ausfallen sollten.*

* Due trattati uno intorno alle otto principali arti dell'orificeria, l'altro in materia dell'Arte della Scultura . . Composti da M. Benvenuto Cellini (Fiorenza 1568) pag. 57: „ . . . nel Buonarroti si vidde, che havendo egli esperimentato tuttadue i detti modi, cioè di fare le



MICHELANGELO, FIGUR EINES GIGANTEN. ABB. 2.

DER ERHOBENE LINKE ARM ZEUGT NOCH SPITZEISENARBEIT, DER RUMPF IST BEREITS MIT DEM ZAHNEISEN BEHANDELT, WÄHREND DAS STANDBEIN NOCH DIE ERSTE SCHRAFFUR ZEIGT.

Man erinnere sich dabei, dass in San Lorenzo auch die Architektur von Michelangelo entworfen wurde.

Hat sich nun Michelangelo sklavisch an diese grossen Modelle gehalten? Handelte es sich bei den in den Ricordi erwähnten Arbeiten nicht vielmehr um lebensgrosse Modelle sowohl der Architektur wie einiger Figuren, um den Auftraggebern zu zeigen, wie das Ganze sich in Originalgrösse ausnehmen werde? Oder beziehen sich die Aufzeichnungen auf die Modelle, die er für seine Gehülfen Montorsoli und Montelupo anfertigte?

Vasari bedient sich des Gleichnisses vom Wasserkasten, um plausibel zu machen, dass die vier unvollendeten Gefangenen lehren können, wie Figuren schichtweise aus dem Marmor zu holen sind, ohne diesen zu verhunzen: „Wenn man eine Wachs- oder andere harte Figur nähme und sie in ein Wasserfass legte, so würden, da das Wasser seiner Natur nach bestrebt ist, stets eine horizontale Fläche zu bilden, bei langsamem Herausheben der Figur erst die höchsten Stellen, dann die tieferen und allmählich die ganze Figur aus dem Wasser kommen. In solcher Weise soll man mit dem Hammer aus dem Marmor auch erst die höchsten, dann immer tiefere Stellen einer Figur hervorholen.“*

Statue secondo i modelli piccoli e grandi, alla fine accorto della diferenza uso il secondo modo il che m'occorse à me di vedere in Fiorenza mentr' egli lavorava nella Sagrestia di santo Lorenzo. Ne solamente nelle Statue ha tenuto il dett'-ordine ma anchora nell'opere d'Architettura, usando bene spesso d'essaminare i membri de gl'ornamenti delle sue fabbriche per mezzo de'modelli che egli haveva fatti della grandezza che propriamente havevano da essere.“

* Vasari, Vite 2ª ed. parte IIIª pag. 776: „. . . quattro prigioni bozzati, che possano insegnare a cauare de marmi le figure con vn modo sicuro da non istor-



ABBILDUNG 5, TEILAUFNAHME VON ABB. 2.
ANGEFANGENER UNTERSCHENKEL, LAGE UND FORM DURCH SPITZEISENSCHRAFFUR ANGEDEUTET, BEINPROFIL DURCH DIE HIEBENDPUNKTE MARKIERT. FUSS NOCH NICHT VORHANDEN.

Cellini beschreibt dieses Arbeiten nach Modellen folgendermassen: „Zuerst soll der Meister ein kleines Wachsmodell von zwei Spannen Höhe machen, in dem er seine Erfindung ausdrückt und sich über die Stellung der Figur klar wird. Dann mache er dieselbe Figur aus Ton so gross, wie es der Marmorblock nur irgend erlaubt; und da er doch die Marmorstatue mit grösserer Sorgfalt ausführen will, so suche er das grosse Modell auch besser als das kleine auszuführen, und wenn ihm dazu die Zeit fehlt, wie es zu geschehen pflegt, so führe er das grosse Modell wenigstens im Rohen einigermassen durch, was er ja in kurzer Zeit ausführen kann; auf diese Weise wird er bei der Arbeit am Marmor die [mit der Anfertigung des grossen Modells verlorene] Zeit reichlich wieder einholen. . . . . Wenn der Künstler nun mit seinem Modell zufrieden ist, soll er eine Kohle nehmen und die Hauptansicht seiner Statue auf den Block zeichnen, und das mit Fleiss, denn sonst könnte ihm die Meisselarbeit Enttäuschungen bereiten. Und die beste Art und Weise, die man bis heute gesehen hat, hat Buonarroti gefunden, der, nachdem er die Hauptansicht aufgezeichnet hatte, an dieser Seite anfing, mit Eisen zu arbeiten in jener Weise, die ein Künstler anwenden würde, der ein Relief machen will.“ Und weiterhin sagt Cellini, Michelangelo habe mit dem Meissel gearbeitet, als wenn er wie beim Zeichnen schraffieren wolle.*

Nach der Schilderung dieses Augenzeugen, kam es damals gar nicht darauf an, dass das grosse Modell vollendet war, denn es diente nur dazu, sich über die Figur im allgemeinen und ihr ungefähres Hineinpassen in die Masse des Marmorblocks klar zu werden. Die eigentliche Vergeistigung des Vorwurfes begann erst mit der Arbeit im Stein. Das setzt Cellini voraus. Michelangelos leidenschaftlicher, nie mit sich und anderen zufriedener Charakter würde es auch gar nicht vertragen haben, dass eine Figur mit einem mechanischen Messapparat nach einem vollendeten Modell von anderen zugehauen und dann von ihm nur überarbeitet wurde. Am allerwenigsten trifft eine solche Arbeitsweise, die der heutigen Massenproduktion entspricht, auf die unvollendeten Arbeiten in der Vorhalle zum David zu. Diese machen nicht den Eindruck von nicht ganz fertig abpunktierten stei-

piare i sassi: che il modo è questo: che se e'si pigliassi una figura di cera, o d'altra materia dura, & si mettessi ad iacere in una conca d'acqua, la quale acqua essendo per sua natura nella sua sommita piana, & pari, alzando la detta figura poco a poco del pari, cosi uengono a scoprirsi prima le parti piu rileuate, & a nascondersi i fondi, cioè le parti piu basse della figura, tanto che nel fine ella cosi uiene scoperta tutta. Nel medesimo modo debbono cauare con lo scarpello le figure de' marmi, prima si scoprendo le parti piu rileuate, & di mano in mano le piu basse, il quale modo si vede osseruato da Michelagnolo ne sopradetti prigioni, i quali Sua Eccellentia uuole che seruino per esemplo de suoi Accademici. . . .“ Dieses Gleichnis ist irreführend. Es wollte versinnbildlichen, wie die Figur allmählich aus dem Marmor hervorwächst, ist aber später buchstäblich genommen und damit der ursprüngliche, gut gemeinte Sinn ins Gegenteil verkehrt worden, wie die Anwendung von Wasserkästen und ähnlichen Eselsbrücken beweist.

* Cellini, a. a. O. pag. 57: „. . . . principalmente debbe fare [il maestro] un model piccolo di due palmi in circa, & in quello ponga la sua invenzione, et deliberisi dell'attitudini della figura. Poscia faccia la detta figura di terra, tanto grande quanto può uscire del marmo, & desiderando di condur la Statua di marmo con più diligenza cerchi di finire il modello grande meglio del piccolo, & non potendo per mancamento di tempo, come suole intervenire conduca il detto model grande d'una bozza conveniente, che ciò brevemente gli verrà fatto, & per tal modo verrà ad acquistare assai tempo mentre che lavorerà la Statua di Marmo. . . . Poi che l'Artefice si sarà satisfatto del suo modello si debbe pigliare un Carbone et disegnare le veduta principale della sua Statua & ciò far con diligenza, perciòche quando l'Artefice non si risolvessi bene col disegno di detto carbone, potrebbe facilmente ritrovarsi poi ingannato da' ferri. Et il miglior modo che fin à oggi si sia veduto usare è stato ritrovato dal Buonarroti il quale è questo, che poi si sarà disegnato la veduta principale si debbe per quella banda cominciare à scoprir co' ferri in quella guisa che uno Artefice farebbe dovendo scolpire una figura di mezzo rilievo, così a poco à poco nel detto modo veniva quel maraviglioso Artefice à scopire le figure ne' suoi marmi. . . . come se proprio s'havesse a disegnare . . .“



MICHELANGELO, FIGUR EINES GIGANTEN. ABB. 3.
AUCH VON DER SEITE BEARBEITET UND DEMGEMÄSS DIE VORDERSEITE ZU BERICHTIGEN BEGONNEN.

nernen Figuren, sondern es sind Marmorblöcke, die einem Belebungsprozess unterworfen wurden, der unterbrochen blieb. So stehen sie heute da, als schliefen sie nur und warteten auf die erlösende Hand ihres Schöpfers, die „die Verheissungen des Hammers im lebenden Stein zu erfüllen" vermag.

Bildhauerarbeit nach grossen Modellen setzt für die heutige Generation eine Art Punktierverfahren als selbstverständlich voraus. Wesen eines jeden solchen mechanischen Maassübertragungsverfahrens ist, dass die am meisten ausladenden Stellen einer Figur als Hauptpunkte vom Modell aus in den Stein übertragen und danach miteinander verbunden werden, wobei der überschüssige Stein fortgeschlagen wird. In die entstehenden Flächen werden andere Höhepunkte als Nebenpunkte eingetragen, und damit wird so lange fortgefahren, bis die Arbeit so weit gediehen ist, dass auch die Vertiefungen in die geschlossenen Flächen hineinpunktiert werden können. Solche Arbeit behält bis zum Schluss das unerfreuliche Aussehen eines Schwammes, da die höchsten Stellen im Modell Punktierlöcher im Stein sind. Eine unvollendete Punktierarbeit lässt die fertigen Formen nicht erkennen.

Die hier in Rede stehenden unvollendeten Blöcke lassen aber überall — selbst an den Stellen des ersten Zustandes — ganz deutlich die beabsichtigte Bildwirkung erkennen, und nirgends zeigen sie Punktierpunkte. Die höchsten Stellen sind vielmehr Naturoberflächen des Steins, was der Bildhauer „Haut" (buccia) nennt (Abb. 1 oben und am Knie). Um diese Hautstellen herum sind die Gliedmassen der Figur zu dem Zweck, die Bildwirkung immer vor Augen zu haben, anatomisch sorgfältig durchgearbeitet. Bei dem Punktieren ist ein einmal festgelegter Punkt unveränderlich. Hier jedoch geht der Künstler allmählich mit der ganzen Oberfläche immer weiter in die Tiefe, bis er die gewollten, richtig wirkenden Proportionen gefunden hat. Die anfängliche

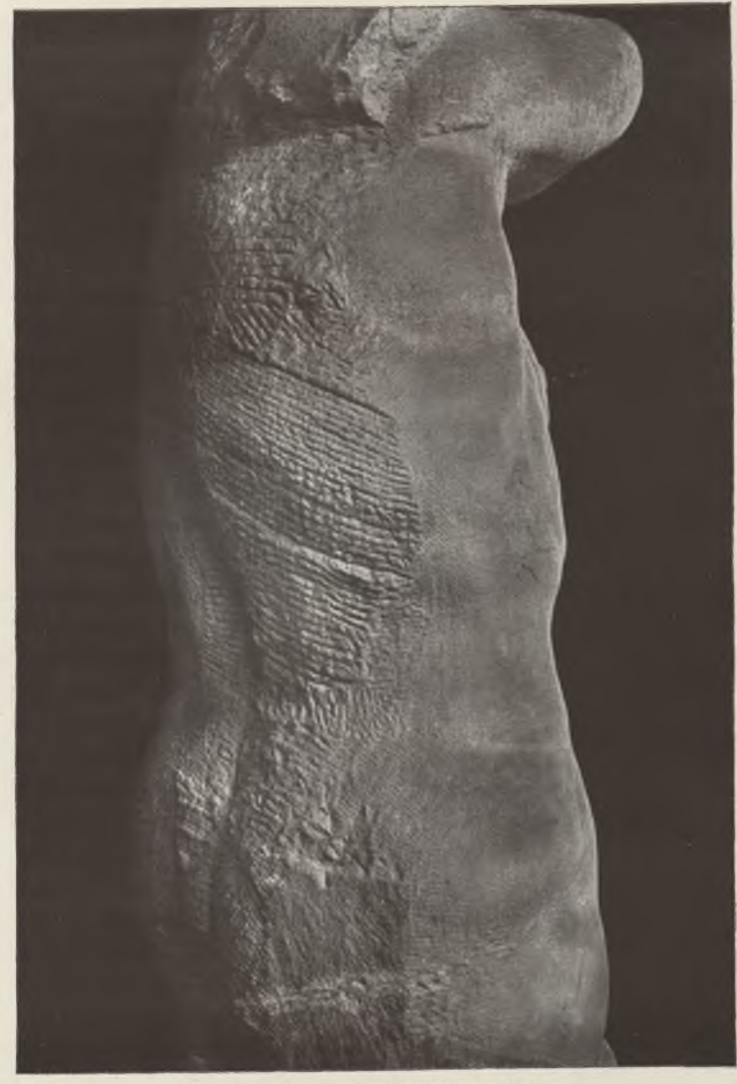


ABBILDUNG 7. TEILAUFNAHME VON ABB. 3.
DIE VERSCHIEDENEN SCHICHTEN: STEINHAUT (BUCCIA), ERSTE SCHICHT, ZWEITE SCHICHT, DRITTE SCHICHT, VIERTE SCHICHT UND ZAHNEISENBEHANDLUNG.

erste Durchbildung einzelner, um eine solche Haut gelagerter Körperteile, erscheint auf den ersten Blick unnütz, denn sie muss, so sorgfältig sie auch durchgeführt sein mag, immer wieder zerstört werden, um bei fortschreitender Arbeit stets die ganze Bildwirkung vor Augen zu haben. Bildlich gesprochen, macht der Künstler bei diesem Verfahren mehrmals eine Figur unter der anderen.

Während der Punktierer bis zum Schluss nur eine mechanische, phantasielose Arbeit zu leisten hat, bleibt bei diesem freien Verfahren das Abbild seiner Phantasie dem Künstler immer lebendig vor Augen. Indem er von der Fläche zum Relief und vom Relief zur Rundplastik übergeht, hat er beinahe bei jedem Meisselhieb eine schöpferische Arbeit zu leisten, die fortwährend die ganze künstlerische Aufmerksamkeit sowohl in geistiger wie technischer Beziehung in Anspruch nimmt. Mit kräftigen Hieben treibt der Meister das Spitzeisen in den Stein, um zunächst Flächen zu erzielen, die ihm die Lage bestimmter Körperteile andeuten. Diese Hiebe sind genau parallel geführt, von der höchsten Höhe in die Tiefe gehend. Man sieht diesen ersten Zustand ganz deutlich an den Blöcken und man kann auch erkennen, dass die Tiefen-Endpunkte zugleich die vorläufige Begrenzungslinie der freigelegten Körperfläche gegen den unbearbeiteten Stein bilden (Abb. 2, linkes Bein, Teilaufnahme siehe Abb. 5). Dabei sind die Endpunkte so akzentuiert und liegen so genau in einer gewollten Linie, dass mancher verleitet wird, sie für Bohrlöcher zu halten (namentlich Abb. 1 oben). Gewisse Lagen dieser rein, stark und tief geführten Parallelhiebe sind mit der rechten, andere mit der linken Hand ausgeführt; und zwar zeigt sich hinsichtlich der Geschicklichkeit kein Unterschied: der Meister beherrschte beide Hände gleich gut.

Es zeigt sich weiter an anderen Stellen (Abb. 4 an den Beinen, Teilaufnahme, Abb. 6), dass diese mit dem Spitzeisen angeschlagenen Flächen mit dem Zahneisen überarbeitet sind, um die Illusion der Körperoberfläche zu verstärken, jedoch noch nicht so weit, dass die richtige Tiefenlage erreicht wird. Denn bisher hat der Meister nur aus der Vorderansicht gearbeitet. Die richtige Tiefenlage kommt erst allmählich durch Zuhilfenahme von Seitenansichten zustande. Dies ist so zu verstehen, dass der Künstler während seiner Arbeit den Standpunkt verändert und sich Rechenschaft über die Tiefen giebt. Das richtige Aneinandersetzen der verschiedenen Rundungen und Flächen geschieht im Laufe der Arbeit immer wieder mit dem Spitzeisen und dem Zahneisen; nirgends lässt sich feststellen, dass der Meister eine glatte Oberfläche für sein Auge während der Arbeit nötig gehabt hat. Die Oberfläche zu glätten, ist die Schlussarbeit, die er mit Feile und Bimsstein, aber nicht mit dem Flacheisen ausgeführt hat. Für Michelangelo scheint das Problem der Gestalt schon



MICHELANGELO, FIGUR EINES GIGANTEN. ABB. 4.

NEBEN DEM STANDBEIN SIND DIE FRÜHEREN SCHICHTEN, AN BEIDEN BEINEN DER ÜBERGANG VOM SPITZEISEN ZUM ZAHNEISEN LEICHT ERKENNTLICH; IN DER BAUCHMUSKULATUR DIE BERICHTIGUNGEN

mit dem ungeglätteten Zustand gelöst gewesen zu sein. Und in der That erfreut sich das Auge auch heute noch weit mehr an der vibrierenden Oberfläche, die eben nur eine Meisterhand im Stein hervorbringen konnte, als an der glänzenden leblosen Glätte, die der Phantasie alles vorwegnimmt. Während die Spitzeisenhiebe in bewundernswerter Weise parallel ausgeführt sind, wird bei der letzten Bearbeitung der Oberfläche — auch dieser Zustand ist an den Blöcken erkenntlich — mit dem Gradiereisen ein Netzwerk angestrebt, das dem Stein eine ähnliche Weiche verleiht, wie die Poren der menschlichen Haut sie haben. Der Meister wird diesen Effekt nur widerwillig einem Auftraggeber zuliebe durch Glätten vernichtet haben.

Nicht alle fünf Blöcke zeigen dieselbe meisterhafte Durchbildung der Körperoberfläche. Die Werkzeuge sind augenscheinlich dieselben gewesen. Jedoch die Hand, die sie führte, zeigt nicht überall die gleiche Sicherheit. Besonders auffällig ist dies an der ersten Figur vorn rechts (Abb. 4). Sie ist in den Block mit derselben Ökonomie hineinkomponiert, wie jeweils die anderen Figuren. Die erste Anlage muss ebenfalls vom Meister gewesen sein, denn die noch sichtbaren Spitzeisenflächen zeigen die gewohnte Meisterschaft. Hingegen verrät die spätere Überarbeitung der durchgebildeten Teile eine unsichere, kraftlose Hand. Die Oberflächenbearbeitung ruft nicht die Illusion lebendigen Fleisches hervor, sondern wirkt eher hölzern. Dieses Stadium der Arbeit ist an einigen Stellen aber durch einige kräftige Hiebe, speziell in den Schatten, unterbrochen, die bei aller Kühnheit so anatomisch richtig hingesetzt sind, dass sie unmöglich von derselben zaghaften Hand herrühren können. Die lebendige, frische Wirkung dieser wenigen Hiebe tritt in

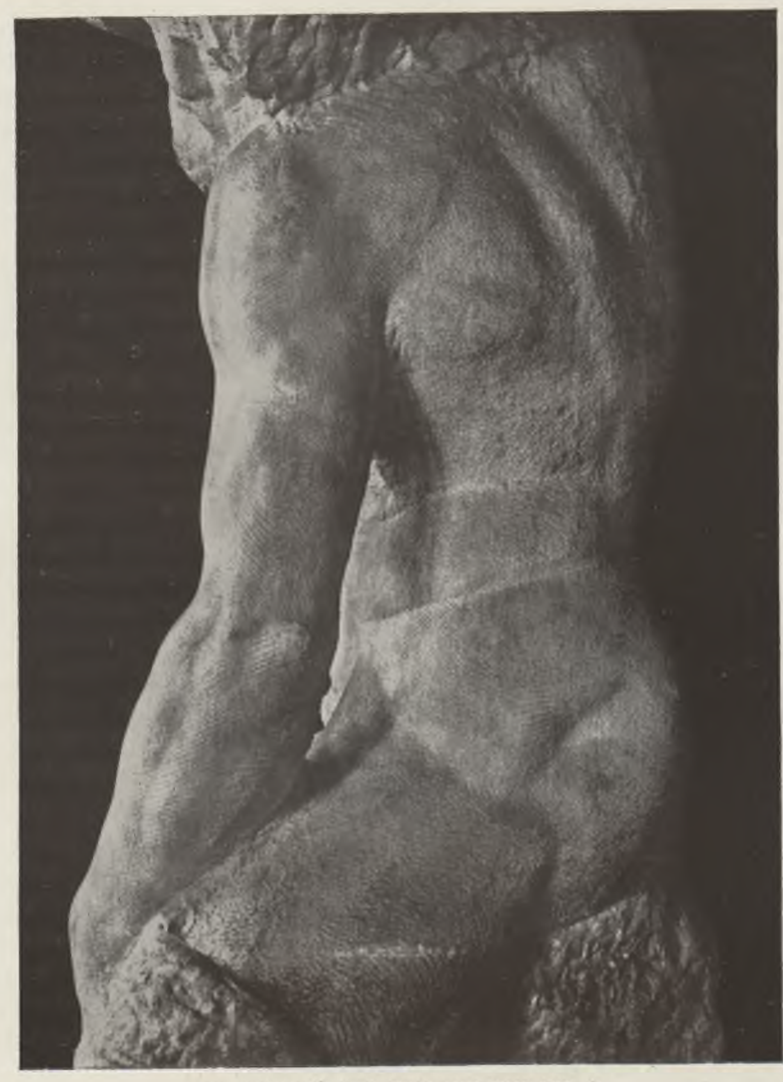


ABBILDUNG 8, TEILAUFNAHME VON ABB. 3.
LETZTES STADIUM DER ZAHNEISENBEHANDLUNG

so starken Gegensatz zu der anderen unsicheren, dass der Eindruck hervorgerufen wird, als handele es sich bei jenen um die korrigierende Meisterhand, die an den anderen Blöcken fast durchgehends zu spüren ist. Die Vermutung, dass ein späterer Künstler den Block für sich habe vollenden wollen, ist von der Hand zu weisen, denn die Korrekturen der Meisterhand sitzen über der schlechten Arbeit und sind keineswegs Überreste der ersten Anlage. Es bleibt darum nur die Annahme übrig, dass eine zweite Hand unter des Meisters Augen an der Figur gearbeitet hat und während der Arbeit von demselben unterstützt worden ist. Diese Hilfe ist aber keine wesentliche gewesen, und es ist verständlich, dass Michelangelo, anstatt solchen Schülern seine Arbeiten zu überlassen, lieber selbst den Meissel führte. Vasari sagt, er sei so schwer mit sich zufrieden gewesen, dass er im Mannesalter nur sehr wenige Figuren vollendet habe; die fertigen stammten aus seiner Jugendzeit. . . . Sobald er auch nur den geringsten Fehler entdeckte, liess er die Arbeit liegen und lief, um einen andern Marmorblock in Angriff zu nehmen; er selbst sagte oft, das sei die Ursache, warum er so wenig Statuen fertig gemacht habe.* Varchi rühmt in der Leichenrede auf Michel-

* Vasari, Vite 2a ed. parte IIIa pag. 762: „ . . . il giuditio di quello huomo fussi tanto grande che non si contentaua mai di cosa che e' facessi: & che e' sia il uero, delle sue statue se ne uede poche finite nella sua uirilità, che le finite affatto sono state condotte da lui nella sua giouentu . . . conosciutoui un minimo che d'errore, la lasciaua stare, & correua a manimettere un' altro marmo pensando non hauere a uenire a quel medesimo, & egli spesso diceua essere questa la cagione che egli diceua d'hauer fatto si poche statue . . . Diese Stelle dürfte nach dem Gesagten, dahin zu interpretieren

angelo: der Meister war so genau in seinen Sachen, dass er sich sogar seine Meissel selbst schmiedete und seine Feilen selbst aufhaute*; und Cellini berichtet, bei der Wahl des Marmors konnte Michelangelo sich nicht genugtun, einen Steinbruch zu suchen, der das schönste und bestgelagerte Material enthielt.** Jedenfalls ist diese unvollendete Figur ein beredtes Zeugnis dafür, warum niemand es ihm hat recht machen können.

sein, dass sich Michelangelo, dem unaufhörlich neue Ideen zuströmten, während seines Schaffens neue Probleme aufdrängten, die es ihn zu lösen zwang. Er verliess deshalb eine im Problem für ihn bereits vollendete, als Werkstück aber unfertige Arbeit, um mit Eifer einer neuen sich zuzuwenden.

* Orazione funerale di M. Benedetto Varchi. Fatta, e recitata da Lui pubblicamente nell'essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze, nella Chiesa di San Lorenzo (Firenze 1564) pag. 15: „ . . . ed era tanto diligente questo huomo' e tanto in tutte le cose accurato, che egli fabbricava di sua mano non pure i trapani, le lime e le gradine, ma ancora i calcagniuoli, e le subbie, e tutti gl' altri ferri, e stormenti, di che in iscolpendo abbisognava.“

** Cellini pag. 56: „ . . . Et però debbe l'Artefice per se stesso andare alle cave à eleggergli & procurare di havergli

Technisch betrachtet, lassen uns die unvollendeten Blöcke, wie wir gesehen haben, alle Phasen der Steinbearbeitung Michelangelos erkennen. Sie zeigen uns aber auch, wie die von Michelangelo gewählte, damals neue Arbeitsweise ihn in ein ganz inniges Verhältnis zum Stein brachte, das beim Kopieren nach grossen Modellen niemals hätte bestehen können. Sein Schaffen war vom ersten kräftigen Meisselhiebe bis zur vollendeten Glättung nicht ein Kämpfen mit dem Material, sondern ein fortwährendes Befruchten seiner Idee durch das Material, so dass wir sagen können: der Stein erzog den Meister zu der Ruhe, Geschlossenheit und Grösse, die wir heute an seinen Arbeiten bewundern.

bellissimi & bene stagionati, nella qual cauzione abbondò grandemente il Buonarroti; percioche nelle montagne di Carrara, s'elesse una cava con non piccola diligenza, dalle quali poi trasse tutti quei marmi che gli servirono per gl'ornamenti & figure che egli fece nella sagrestia di Santo Lorenzo in Fiorenza, per ordine di Clemente Papa Settimo.“



ABB. 6. TEILAUFNAHME VON ABB. 4.

ÜBERGANG VOM ERSTEN ZUM ZWEITEN STADIUM. — LINKS DAS ERSTE STADIUM, RECHTS WEITERE DURCHFÜHRUNG MIT ZAHNEISEN



EUGÈNE DELACROIX, ARABISCHER REITER



EUGÈNE DELACROIX, SELBSTBILDNIS. ZEICHNUNG

EUGÈNE DELACROIX
IN SEINEM TAGEBUCH

VON

ERICH HANCKE

Unter den grossen Malern, die der an malerischen Talenten bis dahin so karge Boden Frankreichs im neunzehnten Jahrhundert in so wunderbarer Fülle hervorbrachte, ist Delacroix durch seine Persönlichkeit, seine Begabung und seine Laufbahn die glänzendste Erscheinung. Fünfundzwanzig Jahre alt erringt er mit seinem „Dante und Virgil" einen ungeheuren Erfolg. Der Staat kauft das Bild an. Sein zweites Werk „Das Blutbad von Chios" betont seine Stellung zur gleichzeitigen Kunst stärker und teilt die französische Kunstwelt in begeisterte Anhänger und erbitterte Gegner seiner „romantisch" genannten Malerei. Den glänzenden Erfolg seines Debüts muss er nun jedes Jahr von neuem verteidigen. Fünfundzwanzig Jahre hindurch refüsiert die akademische Jury des Salons bei jeder Ausstellung einige seiner Bilder und im Jahre 1859 bereitete man dem einundsechzigjährigen Meister im Salon, den er mit acht Bildern beschickt hatte, einen furchtbaren Misserfolg, der, wenn er auch seinem Ruhme nicht schaden konnte, ihm für den Rest seines Lebens das Ausstellen verleidete.

Von Jugend an zart und oft durch Fieberanfälle an der Arbeit gehindert vollbringt er ein Lebenswerk, das den Körper eines Riesen zu erfordern scheint. Der Katalog seiner Werke von A. Robaut erwähnt 853 Gemälde und die Zahl seiner Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen beträgt gegen 9000. Neben dieser Thätigkeit fand er noch Zeit, über Kunst zu schreiben und zwar mit das Beste, was je darüber geschrieben wurde.

Seine grösseren Artikel über Michelangelo, Prudhon, Poussin u. s. w., die in verschiedenen Revuen erschienen, wurden nach seinem Tode gesammelt und neu herausgegeben. Aber nicht diese ausgeführten abgerundeten Arbeiten sind das wertvollste seiner Kunstkritik, sondern die kürzeren Aufzeichnungen seines Tagebuches.*

* Eugène Delacroix, Mein Tagebuch, bearbeitet von Erich Hancke. Berlin 1909. Bruno Cassirer Verlag.

Delacroix war sich selbst am besten der Schwierigkeit bewusst, über einen Künstler etwas Absolutes zu sagen und wenn er sich gegen seine eigene Überzeugung zur Abfassung längerer Aufsätze entschloss, so beging auch er den Fehler der Kunstschriftsteller, zugunsten einer vorgefassten Idee die Wahrheit zu verletzen. Wenn er über einen Künstler nur einzelne Bemerkungen — und diese werden sich natürlich mitunter widersprechen — aufzeichnet, so legt er immer etwas



EUGÈNE DELACROIX, JUNGE LÖWIN

von dem innersten Wesen dieses Künstlers bloss, doch sobald er diese Bemerkungen in Einklang bringen will, sobald er ein fertiges, lückenloses Bild daraus machen will, begegnet es auch ihm, dass dieses Bild unähnlich wird und weder dem Original noch auch seiner eigenen Auffassung mehr ganz entspricht.

Als Beispiel solcher originellen Bemerkungen, die ihm in Gesprächen mit anderen, bei Betrachtung von Kunstwerken, während der Arbeit oder auf Spaziergängen kamen und die er sich abends notierte, will ich eine Äusserung über Michelangelo anführen. Sein Freund, der Maler Chenevard, hatte ihn mit seiner anmassenden Bewunderung für Michelangelo zum Widerspruch gereizt. Aus dieser Empfindung heraus schrieb er: „Ich sage, dass er nur Muskeln malte, Posen, in denen der allgemeinen Ansicht zum Trotz nicht einmal das Wissen hervorragend ist. Die schlechteste Antike ist unendlich besser verstanden, als das ganze Lebenswerk Michelangelos. Er kannte keine der Leidenschaften der Menschen. Wenn er einen Arm und ein Bein macht, so scheint er nur an diesen Arm und an dieses Bein zu denken und nicht im geringsten an seine Beziehung weder zu dem Werke als Ganzem noch sogar zu der Person, zu der es gehört.

Man muss zugestehen, dass Stücke, die mit so ausschliesslicher Vorliebe behandelt sind, geeignet sind, schon an sich zu begeistern. Darin beruht sein grosser Wert. Er legt Grösse und Furchtbarkeit sogar in ein einzelnes Glied.“ So krass diese Äusserung klingen mag, so beleuchtet sie doch wie ein

Blitz eine Seite der Kunst Michelangelos. Ich erinnere mich eines Abgusses einer überlebensgrossen Hand von Michelangelo, die in der Gypskammer der Breslauer Kunstschule lag und die auf mich ganz den gewaltigen, dämonischen Eindruck macht, wie etwa die grosse Mosesfigur oder die Nacht.

Die Vorzüge der Kritik Delacroix' sind grosse Sachkenntnis und ein weiter Blick. Findet man die erste bei den meisten Künstlern, bei einem Manne, der seine Kunst in so ungewöhnlichem Masse beherrscht, natürlich ganz besonders, so ist das zweite bei ihnen um so seltner. Man sagt ihnen nicht mit Unrecht nach, dass sie nur auf technisches Können, oft sogar auf Geschicklichkeit bei der Beurteilung fremder Werke achten. Aber abgesehen davon: wieviel Künstler giebt es, die nicht nur ihre eigene Art gut finden und alles, was anders ist, verdammen! Das Verständnis Delacroix' für einander ganz entgegengesetzte Kunstrichtungen ist bewundernswert. Für ihn sind die verschiedenen Richtungen nur verschiedene Wege nach demselben Ziel: der höchsten Lebendigkeit. Auch ist es wunderbar, wie er in jedem Werke das Zufällige, das Vergängliche von dem Kern zu sondern weiss, wie er ebensowenig blind ist für die Schwächen seiner Lieblingsmaler, als für die Vorzüge anderer seinem Wesen antipathischer Künstler. Und bei alledem kann man sich keine schärfer ausgesprochene künstlerische Eigenart denken, als die seinige.

Sehr zahlreich und ungleich sind seine Urteile über Géricault.



EUGÈNE DELACROIX, TIGER UND SCHLANGE

Delacroix hatte ihn im Atelier von Guérin kennen gelernt, wo Géricault, der schon berühmt war, ab und zu Studien machte. Sie wurden Freunde, doch schloss die Verehrung, die Delacroix für den älteren Kollegen hatte, die Vertraulichkeit aus. Er bewunderte in Géricaults Werken das Erhabene, Furchtbare, Michelangeleske, das ihm das Höchste in der Kunst gewesen wäre, wenn er nicht der Einfachheit, dem vollendeten Ebenmass den Vorzug gegeben hätte.

In der Musik fand er sie bei Mozart, in der

bildenden Kunst wollte er sie nur der Antike und einzelnen Werken der altholländischen Kunst, wie den Landschaften Ruisdaels, zugestehen. Je mehr im Laufe seines Lebens sein Geist sich dieser Einfachheit zuwandte, desto mehr fand er in Géricault einen Mangel an Zusammenhang und Einheit, der ihm seine Vorzüge zu verleiden drohte, aber der Eindruck, den das „Floss der Medusa", das er in Géricaults Atelier entstehen sah, auf ihn gemacht hatte, blieb ihm immer lebendig. Wie gross der Einfluss Géricaults auf seine eigene Kunst war, wusste er vielleicht selbst nicht. Wie stark tritt er zum Beispiel in dem Barrikadenbilde hervor. Dieses Bild, das einzige, in dem er das moderne Kostüm darstellt, ist übrigens nicht durch unmittelbare Anregung entstanden. Delacroix hat allerdings zwei Revolutionen erlebt und es konnte ihm an eigenen Beobachtungen nicht fehlen; den Stoff zu seinem Bilde aber entnahm er einem Gedicht von Aug. Barbier, in dem alle Figuren des Gemäldes vorkommen.

Corot erwähnt er mit uneingeschränkter Bewunderung, anders ist es mit Millet; über diesen schreibt er: „Vormittags war Millet bei mir . . . Er spricht von Michelangelo und der Bibel, die, wie er sagt, das einzige Buch ist, das er liest. Das erklärt die etwas anspruchsvolle Haltung seiner Bauern. Übrigens ist er selbst Bauer und rühmt sich dessen. Er gehört so recht zu der Plejade oder zu der Rotte der bärtigen Künstler, die die Revolution von 1848 machten oder ihr zujauchzten, sichtlich im Glauben, es würde nun wie eine Gleichheit der Güter auch eine Gleichheit des Talents geben. Millet scheint mir allerdings als Mensch über diesem Niveau zu stehen und in der kleinen Anzahl von ziemlich gleichartigen Werken, die ich von ihm sehen konnte, findet sich ein tiefes aber anspruchsvolles Empfinden, das mit einer trocknen oder wirren Malerei ringt." Die Revolution von 1848 hatte auch auf die Kunstzustände grossen Einfluss, sie brach die Macht der akademischen Jury auf mehrere Jahre hinaus, so dass viele bis dahin



EUGÈNE DELACROIX, ILLUSTRATION ZU EINEM ROMAN VON SCOTT. LITHOGRAPHIE



EUGÈNE DELACROIX, DER TOD LARAS



EUGÈNE DELACROIX, CHRISTUS UND DIE JÜNGER IM STURM

systematisch unterdrückte Künstler, wie Rousseau, „le grand refusé“, und Courbet emporkamen.

Rousseaus Malerei, ebenso wie die von Diaz und Dupré, war Delacroix sehr sympathisch, nicht ganz so Decamps, den er namentlich in späteren Jahren oft sehr scharf verurteilte.

Die energischsten Äusserungen, die Delacroix über gleichzeitige Künstler macht, betreffen Ingres und Courbet. Ingres war bekanntlich das Haupt der klassischen Partei in der französischen Malerei, die Delacroix auf die erbittertste Weise auch persönlich bekämpfte. Sicher hat diese Fehde dazu beigetragen, diesen gegen die Werke seines Feindes einzunehmen, aber trotzdem ist es klar, dass er in Ingres nur einen unbedeutenden Künstler sah. Courbet dagegen hielt er, das geht aus seinen Worten trotz allem Tadel unzweifelhaft hervor, für ein ganz ausserordentliches Talent. Der Name Courbet erscheint im Tagebuch zuerst im Jahre 1853. Courbet hatte drei Bilder, die Badenden, die Ringer und die Spinnerin, eingesandt. Über diese Bilder, von denen namentlich das erste sehr bedeutendes Aufsehen machte, schreibt Delacroix: „Ich habe heute Courbets Bilder gesehen. Ich war erstaunt über die Kraft und Wirkung seines Hauptbildes (die Badenden). Aber was für ein Bild! Was für ein Gegenstand! Das die Formen so gewöhnlich sind, würde nichts schaden. Das Niederträchtige ist der gewöhnliche und thörichte Gedanke; und wenn dieser Gedanke, wie er nun einmal ist, wenigstens verständlich wäre. Was sollen diese beiden Figuren? Eine dicke Bürgersfrau, von hinten gesehen und ganz nackt bis auf einen nachlässig gemalten Fetzen, der den unteren Teil des Gesässes bedeckt, steigt aus einer kleinen Wasserfläche die nicht einmal tief genug für ein Fussbad wäre. Sie macht eine Bewegung, die nichts ausdrückt und eine andere Frau, von der man annimmt, dass sie ihre Dienerin ist, sitzt auf der Erde, damit beschäftigt, sich Schuhe und Strümpfe auszuziehen. Es existiert zwischen diesen beiden Figuren ein Gedankenaustausch, den man nicht verstehen kann. Die Landschaft ist von ausserordentlicher Kraft, aber nichts andres als eine Studie, die man da bei seinem Bilde sieht, ins Grosse übertragen. Die Figuren sind dann später hineingemalt und ohne jedes Band mit ihrer Umgebung. Das schliesst sich



EUGÈNE DELACROIX, ARABER. ZEICHNUNG

an die Frage des Zusammenhangs zwischen Hauptobjekt und Nebensachen an, der bei den meisten grossen Malern fehlt. Das ist übrigens nicht Courbets grösster Fehler. Es ist da auch eine schlafende Spinnerin, die dieselben Eigenschaften, dieselbe Kraft, dieselbe genaue Wiedergabe aufweist . . . Das Rad, der Rocken wundervoll; das Kleid, der Sessel schwerfällig und ohne Anmut. Die beiden Ringer zeigen Mangel an Handlung und bestätigen die Ohnmacht der Erfindung. Der Hintergrund tötet die Figuren, man müsste ringsherum drei Fuss abschneiden.

Rossini! Mozart! Ihr begnadeten Genies aller Künste, die ihr aus den Dingen nur das nehmt, was man dem Geiste zeigen soll! Was würdet ihr vor diesen Bildern sagen! Semiramis! . . . Einzug der Priester bei der Krönung des Ninias!

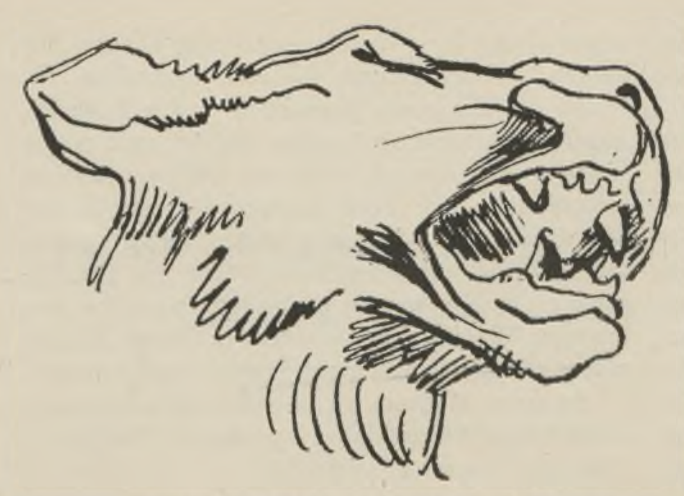
Wer Delacroix' Art kennt, weiss, dass einen solchen Sturm der Leidenschaft nur eine sehr bedeutende Erscheinung in ihm erregen konnte, denn gegen das Unbedeutende äusserte er sich immer mit kühler Ruhe. Ob die Kritik auch vernichtend erscheint, so spricht doch auch eine grosse Anerkennung daraus und darum kann die zweite ganz anders lautende Notiz aus dem Jahre 1855 auch nicht überraschen. Die Jury dieses Jahres der Weltausstellung wollte Courbet seine Hauptwerke „Das Begräbnis" und „Das Atelier" refüsieren. Daraufhin zog er alle seine Bilder zurück und entschloss sich, aus allen Werken, die er zusammenbringen konnte, eine private Kollektivausstellung zu machen. In allernächster Nähe des Industriepalastes, ich glaube auf ihrem Terrain selbst, baute er eine Halle und stellte dort vierzig Bilder und etliche Zeichnungen aus. Die Hoffnungen auf pekuniären Gewinn, die er an diese Ausstellung, deren Entrée auf 1 Frank festgesetzt war, knüpfte, erfüllten sich nicht, aber der künstlerische Erfolg war sehr bedeutend.



EUGÈNE DELACROIX, BILDNISZEICHNUNG

Delacroix schrieb darüber in sein Tagebuch: „Beim Hinausgehen besuchte ich die Ausstellung Courbets, die er auf zehn Sous ermässigt hat. Ich war dort fast eine Stunde lang ganz allein und entdeckte ein Meisterwerk in seinem refüsierten Bilde (das Atelier). Ich konnte mich von diesem Anblick nicht losreissen. Es zeigt einen Riesenfortschritt und doch lernte ich dadurch sein „Begräbnis" bewundern. In diesem hier kleben die Figuren alle aufeinander, die Komposition ist nicht recht verstanden, aber es ist Luft darin und bemerkenswert gemalte Partien; die Hüften der Schenkel des Aktmodells und ihre Brust, die Frau mit dem Shawl im Vordergrunde. Der einzige Fehler ist, dass das Bild, an dem er malt, Amphibologie macht; es sieht aus, als wäre mitten im Bilde ein wirklicher Himmel. Man hat da eins der merkwürdigsten Werke unserer Zeit refüsiert. Das ist aber ein Kerl, der sich durch solche Kleinigkeiten nicht entmutigen lässt. —

So vortreffliche Dinge auch Delacroix über moderne Künstler geschrieben, noch besser kennt er die alte Kunst, für die er, der modernste seiner Zeit, auf den die Neo-Impressionisten ihre Methode zurückführen wollen, eine bis zur Schwärmerei gehende Verehrung hatte. Sein Gott war Rubens, er nennt ihn den Homer der Malerei, und als er eine Reise nach Belgien und Holland machte, ging er thatsächlich nur hin, um die Werke von Rubens in dessen Heimat zu sehen. Über seine Art zu arbeiten, über seine Technik giebt er die überraschendsten Aufschlüsse, er studiert ihn unaufhörlich. In Antwerpen macht er in seinem Tagebuch eine ganz detaillierte Beschreibung des „Lanzenstichs", wo jede Einzelheit nach Ton und Farbe so



EUGÈNE DELACROIX, STUDIENZEICHNUNG

genau geschildert ist, dass man eine Zeichnung danach kolorieren könnte.

Wir Deutschen mögen Rubens im Grunde nicht. Wir schneiden aus dem Werk des Riesen ein kleines Stück heraus — die Porträts, Akte, ein paar Genrebilder — und reden uns ein, das wäre Rubens. Sehr vieles an ihm, das Allegorische und das Katholische zum Beispiel, flösst uns sogar ein gewisses Grauen ein. Da muss man die Franzosen sehen, wie die den ganzen Menschen mit einer verstehenden Bewunderung umfassen. Sieht man das Entzücken eines Delacroix über eine Rubenssche Skizze, so kommt es einem fast vor, als verständigten sich die beiden in einer uns fremden Sprache. Aber von Delacroix, dem uns näher Stehenden, können wir doch diese Sprache zu erlernen suchen.

Merkwürdig ist es, dass in dem Tagebuch eines Mannes, der Holland gesehen und seine Kunst so liebte, dass er Rembrandt für einen grössern Maler als Raffael hielt, der Name Frans Hals nicht ein einziges Mal erwähnt wird.

Als Abschluss dieser Zeilen will ich einige Erinnerungen an Delacroix mitteilen, die einer seiner Schüler, der Maler Lassalle-Bords aufgezeichnet und die der Kritiker Burty in das Vorwort seiner Delacroixbriefe aufgenommen hat

Er erzählt, wie peinlich sauber Delacroix war, sowohl für seine Person als in seiner Malerei, mit welcher Sorgfalt seine Palette behandelt werden musste, deren Reinigung seiner Wirtschafterin anvertraut war.

Delacroix konnte nicht lange hintereinander arbeiten und seine Kränklichkeit hatte ihn zu einer Malweise gezwungen, die ihm erlaubte, seine Arbeit jederzeit zu unterbrechen und wieder aufzunehmen. Wenn ein Bild untermalt war und die richtige Wirkung hatte, so vollendete er es mit Hilfe von Überreissen und Lasieren. Er machte oft Pausen und liess seine Nerven ausruhen, indem er zur Gitarre irgendeine Melodie summte, griff dann fast sogleich wieder zur Palette und arbeitete noch einige Augenblicke mit fieberhafter Energie. Wenn er nicht leidend war und gut inspiriert, dann hatte es einen unendlichen Reiz, ihn malen zu sehen.

In gewissen Momenten hatte er eine ausserordentliche Energie.

Eines Tags besuchte ihn der Herzog von Orléans und lud ihn zu einem Maskenball ein, den er in den Tuilerien gab. Es war in dem Winter, der dem Tode des Prinzen voraufging. Das Unglück wollte es, dass Delacroix an dem betreffenden Tage das stärkste Fieber hatte. Lassalle besuchte ihn gegen Abend. Er lag zu Bett und sagte, wie untröstlich er über diese Widerwärtigkeit wäre, die ihm nicht erlaubte, einer so schmeichelhaften Einladung Folge zu leisten. Auf einmal galvanisierte er sich, sprang aus seinem Bett, klingelte nach seiner treuen Wirtschafterin Jenny und hiess sie aus einem Koffer ein Kostüm holen, das er von seiner Reise in Marokko mitgebracht hatte. „Mein lieber Lassalle“ sagte er, „Sie müssen heut mein Kammerdiener sein.“



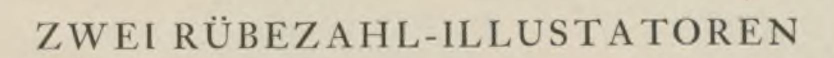
EUGÈNE DELACROIX, STUDIENZEICHNUNG

Lassalle und die Wirtschafterin hüllten ihn in das Kostüm und während sie einen Wagen holen ging, steckte der Maler ihm die zu dem Kostüm gehörigen Waffen in den Gürtel. Aber ihr Gewicht war ihm zu schwer und er fiel in Ohnmacht. Als Jenny zurückkam, war er leichenblass, wollte aber nichts davon wissen zu Hause zu bleiben. „Hier heisst es siegen oder sterben, brechen wir auf." Vor dem Spiegel blieb er einen Moment stehen, warf einen Blick hinein und verlangte Schminke. Der Maler schminkte ihm die Augen und nun sah er wirklich aus, wie ein orientalischer Fürst. Lassalle half ihm die Treppe hinuntersteigen und da er fühlte, wie er auf jeder Stufe zusammenknickte, nahm er ihn in seine Arme und trug ihn in den Wagen. Jenny begleitete ihn mit Riechsalzen. Er wollte sich nur einen Augenblick in den Tuilerien zeigen. Am Fusse der grossen Treppe hatte er das Glück seinen Freund Dumas zu treffen, der ihm hinaufsteigen half. Beide erschienen zusammen vor dem Prinzen, der besonders liebenswürdig zu ihm war und ihm ein Kompliment über sein Kostüm machte. Er eilte nun in seinen Wagen zurück, wo ihn seine Wirtschafterin erwartete. Diesen Ausflug musste er mit einem längeren Krankenlager bezahlen.

In dieser Willenskraft, die über seinen tyrannischen Körper triumphierte, liegt des Geheimnis von Delacroix' grosser Produktivität.



EUGÈNE DELACROIX, BEDUINE. ZEICHNUNG.



ZWEI RÜBEZAHL-ILLUSTATOREN

LUDWIG RICHTER UND MAX SLEVOGT

von

HERMANN UBELL



LUDWIG RICHTER, ILLUSTRATION ZUM „RÜBEZAHL“



Unter den vielen populären Schöpfungen der Kunst Ludwig Richters ist sein Rübezahl eine der allerpopulärsten geworden. Ein Gratulationsgedicht aus Schlesien, das dem achtzigjährigen Meister ins Haus flog, giebt mit seiner gutgemeinten ersten Strophe einer allgemeinen Überzeugung Ausdruck:

„Wer uns den Rübezahl erschuf,
Wie unser Ludwig Richter,
Der ist ein Maler von Beruf
Und von Beruf ein Dichter.“

Richters Rübezahl-Illustrationen erschienen bekanntlich zum erstenmal in der Prachtausgabe des Musäus, die der um die Wiederbelebung des deutschen Holzschnitts und um die Pflege des künstlerisch

Anm. der Red. Wir verweisen auch auf die Rübezahlabbildungen Max Slevogts im VII. Jahrg. S. 33, 34 u. 35 von „Kunst und Künstler“.



LUDWIG RICHTER, ILLUSTRATION ZUM „RÜBEZAHL"

illustrierten Buchs hochverdiente Leipziger Verleger Georg Wigand im Jahre 1842 erscheinen liess. Ausser Richter hatte Wigand noch drei glänzende Illustratoren (den Hannoveraner Osterwald und die Düsseldorfer Jordan und Schrödter) für das Buch engagiert. Richter erzählt in seiner Selbstbiographie, wie er nur mit Bangen in die Konkurrenz mit seinen berühmten Mitarbeitern eintrat; für unser Empfinden hat er sie freilich alle aus dem Felde geschlagen. Hauptsächlich seinem Anteil an dem Buche ist es zuzuschreiben, wenn dieses heute neben Kugler-Menzels „Friedrich dem Grossen" für das schönste deutsche des neunzehnten Jahrhunderts gilt und in guten Exemplaren der ersten Auflage mit 200—300 M. bezahlt wird.

Die meisten von uns sind erst auf dem Umweg über Ludwig Richter dahinter gekommen, was für ein unvergleichlicher Erzählermund sich in dem Weimarischen Pagenhofmeister und Gymnasialprofessor Johann Karl August Musäus aufgethan, und seine blühenden Erfindungen haben sich mit den von Nicholls, Benworth und Allanson in Holz ge-



LUDWIG RICHTER, ILLUSTRATION ZUM „RÜBEZAHL“

schnittenen Bildern für unsere Vorstellung zu einer untrennbaren Einheit verschmolzen.

Diese Einheit zu sprengen, war kein leichtes Wagnis, das Max Slevogt mit seinem illustrierten Rübezahl (Berlin, bei Bruno Cassirer, 1909) unternommen hat. Es ist verlockend, die beiden Bücher nebeneinanderzulegen und vergleichend sich klarzumachen, was der Impressionismus für die Buchillustration leisten kann, wo hier seine Tugenden und wo seine Grenzen liegen.

Richters Buchillustration ist — wie ja die Malerei seiner Zeit auch — ihrem ganzen Wesen nach episch. (Ist doch die deutsche Illustration der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts fast ganz und direkt aus der Düsseldorfer Genre- und Historienmalerei hervorgegangen.) Sie kann sich im Erzählen nicht genug thun und geht im Ausmalen der Situation oft weit über die literarische Vorlage hinaus. Wenn Richter z. B. (in der zweiten Rübezahl-Legende) das Verhör des Schneidergesellen Benedix schildert, der beschuldigt ist, den jüdischen Kaufmann beraubt zu haben, so erzählt er ausser den drei Hauptbeteiligten noch alle möglichen Nebenfiguren: den Beisitzer, der gelassen auf die Schnupftabakdose klopft, den schadenfroh aufs Protokoll niederduckenden Schreiber, den mit einem



LUDWIG RICHTER, ILLUSTRATION ZUM „RÜBEZAHL“



MAX SLEVOGT, ILLUSTRATION ZUM „RÜBEZAHL"

unübertrefflichen Ausdruck von „Wurstigkeit" dreinschauenden Gerichtsdiener usw. Dazu kommt noch eine detaillierte, unendlich anheimelnde Schilderung der Umwelt, des Ambiente, sei es der altväterischen Gerichtsstube wie hier, oder eines traulichen Waldinterieurs mit besonnten Fernen im Hintergrund, wie auf dem nächsten Blatt (Musäus, S. 184 und 186). Ich könnte die Beispiele beliebig häufen, verweise aber nur noch auf den „Jahrmarkt zu Liegnitz" (fünfte Legende, S. 244). Was fabuliert der Illustrator da alles zusammen, wovon sein Autor nichts weiss! Wunderdoktoren in Perücken und Schnallenschuhen, die ihre Phiolen anpreisen, Clowns, die sie unterthänig bewundern, kostümierte Affen, Nürnberger Spielwarenbuden, gaffende Zuschauer und im Hintergrund die hochgiebelige Stadt. (Von dem farbigen und formenreichen alten Deutschland, das uns Musäus so wundervoll ausbreitet, hatte eben Ludwig Richter, das Kind, noch ein gutes Stück miterlebt.)

Dem gegenüber giebt Max Slevogt immer nur die dramatische Essenz der Szene, das Wesentliche der Handlung. Dieses drängt er auf möglichst wenig Figuranten zusammen, das Ambiente vernachlässigt er durchaus. Was er bringt, sind zeichnerische Stenogramme, anscheinend flüchtige Randglossen, mit denen er die Lektüre der Märchen begleitet.

Eine Situation auf ihren knappsten Inhalt zurückzuführen und diesen Inhalt mit schlagender Kürze zeichnerisch auszudrücken, darnach geht sein Streben und darin beruht seine Stärke. So haben seine Illustrationen etwas Epigrammatisches, gegenüber dem Epischen von Richters Kunst.



LUDWIG RICHTER, ILLUSTRATION ZUM „RÜBEZAHL"

Und wenn sich Richters epische Ausführlichkeit nicht bloss auf die Erfindung beschränkt, sondern auch die zeichnerische Durchführung bestimmt, so dass er zum Beispiel über Kostüm, Gesichtsausdruck usw. seiner Figuren getreulich referiert, so konzentriert Slevogt seine Zeichnung auch hier auf das Wesentliche: die Bewegung als Trägerin der Handlung.

Von genial geschauten Gesten, die etwas unverlierbar Einprägsames haben, ist sein Buch ganz voll. Hier stehen

in dichter Reihe zeichnerische Bewegungsepigramme, neben denen nur das Allerbeste, was der junge Menzel in dieser Art gemacht hat, genannt werden darf. Ich nenne wieder nur einiges: der verwandelte Rübezahl, unterwürfigen Schritts der Königstochter huldigend (S. 9); die Elster und Prinz Ratibor (S. 18); der gedrosselte, in die Knie fallende Jude (S. 27); der am Galgen zappelnde und Gewaltthat zu bezeichnen, und mit welcher sanften Lüsternheit umkost er wieder den gebogenen Nacken des hübschen Kammerkätzchens, das ihren nackten Fuss wehleidig zum Aderlass hinhält (S. 83). Das ist alles so unübertrefflich, mit einer solchen signorilen Leichtigkeit und Sicherheit hingesetzt, dass einem unwillkürlich ganz grosse Reminiszenzen aufsteigen: Rembrandts Zeichnung vom blinden



MAX SLEVOGT, ILLUSTRATION ZUM „RÜBEZAHL."

arme Sünder (S. 41) und so fort in infinitum. Jede Auszeichnung ist eigentlich eine Ungerechtigkeit gegen das Verschwiegene. Alles drückt der Künstler durch die Bewegung aus, und diese Gesten sind oft so ausdrucksvoll, dass wir — wie bei griechischen Vasenbildern der besten Zeit — den Ausdruck von der Geste ablesen und ins Gesicht der Figur projizieren.

Welche furia und rabbia hat dieser Strich, wo es gilt, blitzschnelle Bewegung, Schreck, Zorn Tobias etwa, der am Stab durchs leere Zimmer tappt . . .

Ist Slevogt geistreicher, glänzender, überraschender, so ist Richter liebevoller, wärmer, gewinnender. Wie verschieden ist, zum Beispiel, ihre Darstellung der Frauen: gleichgültig oder ruppig bei Slevogt, ganz verliebt in ihre Holdseligkeit bei Richter. (Musuäs, S. 170, S. 186 usw.) Wenn Richter von Veits Buben erzählt, der dem zerrissenen Schuldschein Rübezahls nachläuft, so zeigt er uns das hübsche Kind in



MAX SLEVOGT, ILLUSTRATION ZUM „RÜBEZAHL"

seinem Sonntagstaat, während sich Slevogt auf den prachtvoll niedergeschriebenen Bewegungseindruck beschränkt. (Vergl. Musäus, S. 211 mit Slevogt, S. 56.) Auch die innigere und umständlichere Vertiefung in die Situation, der zierliche Reichtum allegorischer Anspielungen, die manchmal wie ein zartes Glockengeläut die Schilderung begleiten und umschweben, stammt aus der grösseren Liebe bei Richter.



LUDWIG RICHTER, ILLUSTRATION ZUM „RÜBEZAHL"



HUNOLD, BÜSTE DES ARCHITEKTEN F. W. VON ERDMANNSDORFF

EINE BÜSTE HUNOLDS

VON

E. P. RIESENFELD

In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts trat — zuerst auf dem Gebiete der Innenarchitektur — eine durchgreifende Änderung der architektonischen Formensprache auf: der Übergang vom Rokoko zum Klassizismus. Ausländische Einflüsse und archäologische Entdeckungen, begünstigt von gleichzeitigen literarischen Strömungen, riefen diesen Umschwung hervor. Einer der ersten, der diese neuen Ideen in die That umsetzte, war der Dessauer Architekt F. W. von Erdmannsdorff (1736—1800). Für ihn wurde die „Rückkehr zur Antike" nicht eine leere Formel, sondern eine Anregung zu künstlerischem Schaffen. Von Hause aus Dilettant und auch später als ausführender Künstler ohne starke persönliche Individualität sammelte er nur fremde Eindrücke und Motive auf seinen grossen Reisen in England und Italien, um sie dann, nach Deutschland zurückgekehrt, unbekümmert um die übliche Tagesmode in selbständigem Schaffen zu verwerten. Sein Einfluss ist später nicht immer erkannt worden. Ohne ihn wäre ein Friedrich Gilly unmöglich. Erdmannsdorff-Gilly-Schinkel ist die gerade Linie der Entwicklung.*

Durch eigne Arbeiten und durch persönliche Anregung vermochte Erdmannsdorff eine grosse Zahl von Künstlern ganz für seine neuen Ideale zu begeistern. Maler und Bildhauer, die er zur Ausschmückung seiner Räume brauchte, musste er erst förmlich umbilden, dass sie Verständnis bekämen für die antike Kunst, wie er sie sah und wie sie ihn Winckelmann in Rom persönlich gelehrt hatte. Künstler, wie der später in Berlin thätige Hofmaler Fischer, die Bildhauer Pfeifer, Ehrlich, Döll, Hunold und viele andere stehen ganz unter seinem Einfluss.

Hunold (gestorben 1840), der Dessauer Hofbildhauer wurde, war von Erdmannsdorff aus Gotha herbeigerufen worden und wohl zunächst mit dekorativen Arbeiten für den Pavillon des „Steins" im Wörlitzer Park beschäftigt. Der reiche dekorative Fries und die

* Eine Biographie Erdmannsdorffs vom Verfasser erscheint in diesem Jahre.

kleinen Gipsmedaillons an den Wänden des rechten Zimmers (Abbildung unten) führte er hier aus. Von seinen spätern Arbeiten sind nur Porträts bekannt, so zehn halberhabene Brustbilder Anhalt-Dessauischer Regenten aus weissem Marmor im „Monument" zu Wörlitz, eine Büste der Prinzessin Christiane Amalie, Gemahlin des Erbprinzen Friedrich (Sohn des Herzogs Leopold Friedrich Franz) und endlich sein bestes bisher bekanntes Werk: die Büste Erdmannsdorffs.

In dem Schlösschen Luisium bei Dessau steht dieser feine Kopf mit den schmalen Lippen, Staatsmann und Künstler zugleich, „das Orakel des guten Geschmacks", wie er von seinen Zeitgenossen genannt wurde. Das Material der 0,51 m hohen Büste ist weisser Gips (Abbildung Seite 269)

Sicher ist in diesem Kopf die Persönlichkeit Erdmannsdorffs feiner erfasst als in dem etwa gleichzeitig entstandenen Gemälde des Joh. Fr. Aug. Tischbein, das dieser für den Gleimschen Freundschaftstempel in Halberstadt malte.

Genau die gleiche Büste wie im Schloss Luisium sahen wir bei der Ausstellung der Neuerwerbungen der Nationalgalerie im letzten Herbst. Also nicht Schadow, wie daselbst irrtümlich angegeben, sondern eben Hunold ist der Bildhauer dieses Kopfes.



PAVILON IM SCHLOSSE ZU WÖRLITZ

Joh. Ad. Breysig, Professor der Kunstschule in Magdeburg, teilt in seinen „Skizzen die bildenden Künste betreffend" (Heft I. Magdeburg, 1799) mit, dass 1798 in der Ausstellung des Magdeburger Kunstvereins die Gipsbüste Erdmannsdorffs von Hunold ausgestellt war. Am 1. April 1795 war das von Erdmannsdorff entworfene Magdeburger Theater — an dem noch 1834—1836 Richard Wagner als Kapellmeister thätig war — eröffnet worden, und darum wird wohl auch damals gerade in Magdeburg das persönliche Interesse für den Baukünstler lebendig gewesen sein. Möglicherweise ist dies derselbe Abguss, der jetzt für die Nationalgalerie erworben wurde.

Im Jahre 1800 war Erdmannsdorff gestorben, und die Akademie der bildenden Künste zu Berlin stellte daher seine Büste noch in der Herbstausstellung des gleichen Jahres aus, wie aus dem Ausstellungskatalog (Nr. 192) hervorgeht: „Hunold, fürstlich Dessauischer Hofbildhauer: Büste des Freiherrn von Erdmannsdorff. Gips." Wahrscheinlich ist schon damals dieser dritte Gipsabguss der gleichen Büste von der Akademie erworben worden, heut steht er auf einem Bücherschrank im ersten Saale der Bibliothek der Akademie in der Hardenbergstrasse. Freilich war es bisher unbekannt, dass dieser Kopf ein Werk Hunolds ist und ein Porträt des F. W. von Erdmannsdorff — des Ehrenmitglieds der Akademie.

EINE LANDSCHAFT VON KARL STAUFFER-BERN

Aus den ersten Studienjahren Stauffers in München besitzen wir ein gutes Zeichen seiner Arbeit im Freien, das es uns bedauern lässt, dass er, ausser einigen wohlberechnet angelegten Skizzen, keine Landschaft mehr gemalt hat: die „Waldlichtung bei Grosshesselohe".

Es ist eine Jugendarbeit mit ihren Vorzügen und Schwächen. Stauffer hat lange daran gemalt, denn er sass gerne draussen und dachte dann nach, wen er wohl unter den Meistern der Akademie in München als Lehrer nähme. Manches ist sogar übereifrig genau. Die Blätter im Dickicht des Vordergrundes sind so sorgsam wie jene auf der Radierung „Gustav Freytag im Garten". Klar und schön herausgearbeitet, ohne irgendwie künstliche Anordnung zu zeigen, wie man es eben in München lernte, ist die Perspektive. Der kleine Weiher steht dafür nicht ohne Absichtlichkeit wie der Mittelpunkt eines Arrangements von Zweigen da. Das schöne tiefe Grün, überall mit Lichtern gehoben, klingt wirkungsvoll mit dem helleren Grün des jungen Laubes und den verschieden getönten Übergangsfarben in braun und grau zusammen.

An Courbet von fern zu denken erscheint nicht verwegen, an jene Landschaften, die Rehe als Staffage erhielten, oder die Schlucht „im Tal der Loue" mit den gleichmässig das Laub der Bäume durchspielenden Sonnenstreifen. In der Ehrlichkeit der Arbeitsweise zeigt Stauffer sich als Schüler des Meisters, der damals neben Piloty in München gebot, Wilhelm Diezens, dessen landschaftliche Begabung ebenfalls nur nebenbei bekannt wurde, in den schönen Skizzen aus Burghausen, die in seiner Nachlassausstellung zu sehen waren. Darum hätte die „Waldlichtung bei Grosshesselohe" in die Ausstellung der Diezschüler, wo Stauffer mit einer Kopfstudie aus Peter Halms Besitz allein vertreten war, mit Recht Einlass fordern können.

Hermann Uhde-Bernays.



CARL STAUFFER-BERN, WALDLICHTUNG BEI GROSSHESSELOHE

KUNSTAUSSTELLUNGEN

MÜNCHEN

Die *moderne Galerie* (Arcopalais) hat die bereits in Berlin gezeigte Ausstellung von Werken Ferdinand Hodlers übernommen und durch eine grosse Zahl (50 Stück) von Bildern, teilweise aus Privatbesitz, vermehrt, so dass sich über die Entwickelung des Künstlers ein vorzüglicher Überblick ergiebt. Insbesondre für Hodlers Jugendzeit sind bemerkenswerte Arbeiten vorhanden. Neben einer „Landschaft mit Telegraphenstangen", verraten zwei ausserordentlich starke Bildnisse aus den Jahren 1874 und 1878, wie nahe der junge Hodler mit Manet Fühlung genommen hat, ohne die Zähigkeit seines schon hier auf den grossen Rhythmus der Geste eingestellten Temperamentes aufzugeben. Das Damenbild ist in der auf die malerische Wirkung allein berechneten Behandlung eines schwarzen Kleides mit Spitzenkragen und Spitzenmanschetten ein sublimes Gegenstück zu der gerade damals beliebten Schwärze der Münchener Atelierkunst. Hier ist kein toter Fleck, und die Plastik der Gewandung bleibt dennoch unter dem in einheitliches Licht gestellten Gesichtsoval einfach, natürlich, fast zurück-

haltend. Das Selbstbildnis hat in seiner etwas absichtlichen Leichtigkeit viel von der Malweise des jugendlichen Leibl, mit dessen Technik sich mehrfach Ähnlichkeiten ergeben. Über all dem Suchen zwischen der harten Modellierung der alten Deutschen und der in ihrer Malkultur liebevoll erfassten französischen Kunst hindurch, zwischen Linie und Farbe also, öffnet sich dann plötzlich der Weg zu Rhythmus und Raum, zu einer im Stilprinzip sich immer deutlicher und einfacher abklärenden Monumentalität! Heute, wo wir bald den Sechziger feiern, scheint es fast, als wollte die Begabung des Landschafters den Kriegern von Marignano und Jena ihren Sieg nicht gönnen. Die beiden letzten, 1911 vollendeten Landschaften vom Genfer See gehören in der Ökonomie ihrer malerischen Ausführung, in dem breiten, mehr von japanischen Vorbildern als vom Stil Gauguins abhängigen Pinselstrich im Zusammenklang der Entfernung und der Nähe und durch die Abstufung heller und dunkler blauer Töne, zu den lebendigsten Schöpfungen menschlich tiefer Naturliebe.

Ausser diesen beiden Bildern geben vor allem ein Blumenstück voll satter Farbigkeit und eine Reihe von farbigen Zeichnungen Kunde, dass auch im Kleinsten den Meister des Tell und der heiligen Stunde die stilbildenden Elemente seiner Kunst in bewusster Freiheit zum Persönlichen drängen. —

In der *Modernen Galerie* (Acropalais) findet seit Mitte Januar eine große Ausstellung von Werken Renoirs statt, auf die wir noch zurückkommen. —

Der im Dezember gestorbene Kunstsammler Th. Knorr hat seine ausgezeichnete Galerie der Stadt München vermacht. Es waren erst in den letzten Monaten wichtige Neuerwerbungen hinzugekommen.

U.-B.



AUGUSTE RENOIR, BILDNIS VON CLAUDE MONET

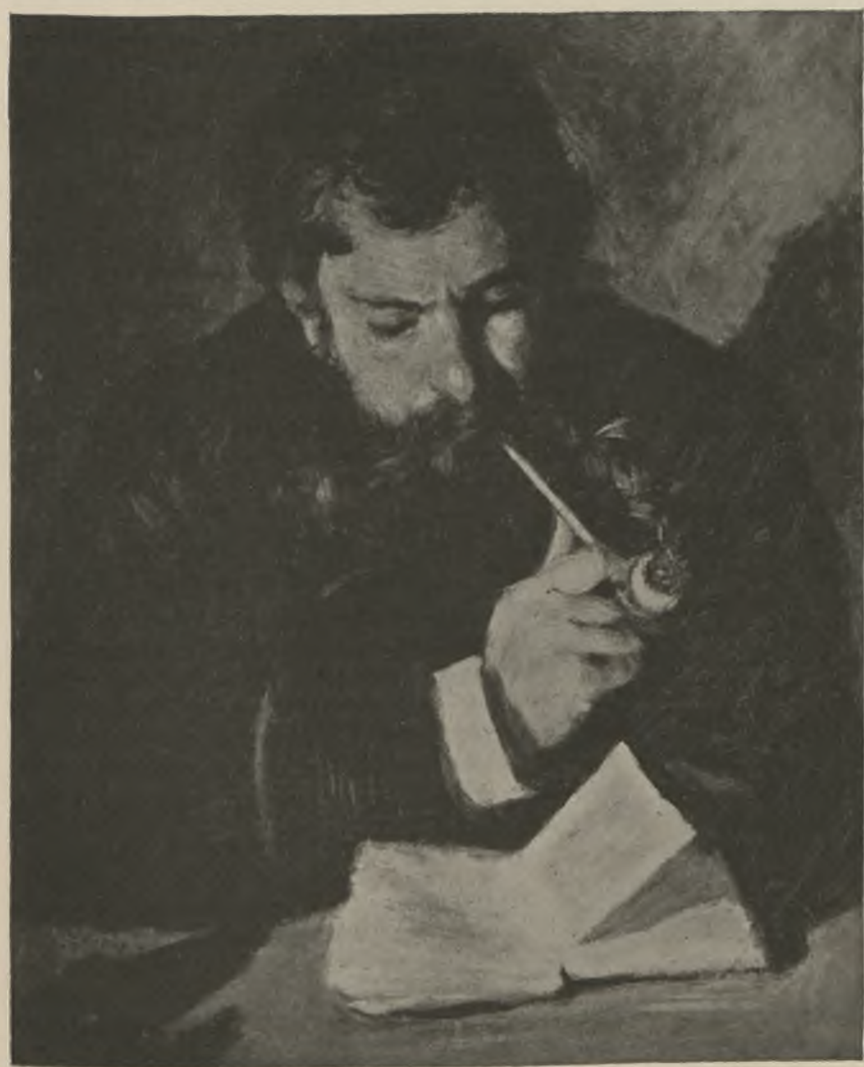
WIEN

Die diesmalige Ausstellung im *Künstlerhaus* lockte durch einige Kollektionen Leute an, die sonst die Veranstaltungen der Künstlergenossenschaft nicht besuchen; vor allem durch die Kollektion des neunzigjährigen Franz Alt, der Zeit seines Lebens im Schatten seines grösseren Bruders Rudolf stand. Franz Alt hat all das auch gemalt, was sein Bruder Rudolf malte: eine schier unübersehbare Reihe alter Architekturdenkmäler und staffierter Landschaften aus aller Herren Ländern. Er hat die Dinge ähnlich gesehen und ähnlich gemalt wie sein Bruder; nicht weil er ihn nachahmen wollte, sondern weil er ähnlich organisiert ist, wie Rudolf es war, weil eine thatsächliche Verwandtschaft zwischen beiden besteht, von allerdings individuell verschiedener Ausbildung und Kräfteentwicklung. Wenn auch künstlerisch kleiner als Rudolf, ist Franz Alt doch immer noch grösser als Dutzende, die sich dünkelhaft spreizen. Von den übrigen fünf Kollektionen sei nur die eines deutschen Gastes erwähnt, die Kollektion von Carlos Grethe. Es ist darüber zu sagen, dass in des Stuttgarter Malers Arbeiten selbst Geschautes mit geschmackvoll Zusammengetragenem zu mitunter schönen Wirkungen verschmolzen, wenn auch bei einiger Schwere in der Farbe.

Der „Radierklub Wiener Künstlerinnen" stellte im *Kunstsalon Heller* aus, und liess durch seine Veranstal-

tung erkennen, wie erspriesslich unter Umständen das Wirken einer tüchtigen Lehrkraft ist. Sämtliche Ausstellerinnen sind ehemalige Schülerinnen von Professor A. Michalek. Die einzelnen Ausstellerinnen namentlich erwähnen, hiesse den übrigen unrecht thun, denn es ist die Gesamtleistung das Lobenswerte, nicht die eine mehr oder minder gefällige oder technisch tüchtige Leistung.

Eine „Ausstellung französischer Impressionisten“ veranstaltete die *Galerie Arnot.* Man sah einige interessante und schöne Arbeiten von Courbet, Manet, Monet, Pissarro, Renoir und Sisley. Hatte man es bei einzelnen Arbeiten auch nur mit Skizzen und Studien zu thun, fehlte ihnen doch keineswegs die hohe Qualität einer ungemein verfeinerten Malkultur. Für das Wiener Kunstverständnis waren die Arbeiten einstweilen noch nicht „fassbar“.

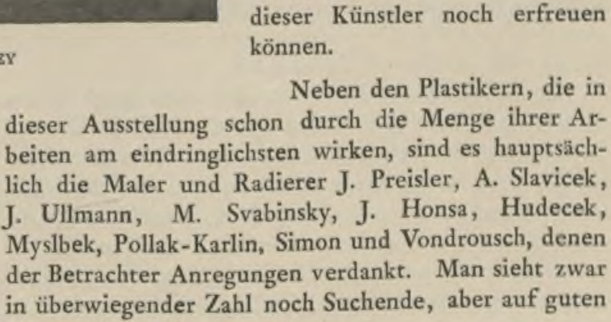


AUGUSTE RENOIR, BILDNIS VON ALFRED SISLEY

Während die Hagenbündler in Prag korporativ ausstellen, sind in ihr Haus die Prager „Manes“-Leute gastweise eingezogen. Derartiger Kunstaustausch der Nationen ist begrüssenswert, sollte insbesondere von der Wiener Kritik gutgeheissen werden; ist doch alle Kunst als ein Gemeingut der Menschheit zu betrachten und den Kunstwerken aller Völker wechselweise Aufnahme und Würdigung zu sichern. In der That hat sich auch die gute deutsche Kritik durch solchen Weltbürgersinn bisher selbst als grossdenkend ausgezeichnet. Sie hat erkannt, dass kein wahrhafter Künstler nur für sein Volk schuf, sondern für alle kunstsinnigen Völker. Jedenfalls hat die Kritik bei der Beurteilung von Kunstwerken nicht die Nationalität der Aussteller in erster Linie zu bekümmern, sondern die Frage: haben wir es hier mit Werken von Künstlern zu thun oder nicht?

Zu den vom Kunstspiesser gescholtenen Werken gehören in dieser Ausstellung vor allem die Plastiken des Bildhauers Jan Stursa, namentlich die lebensgrosse Figur der „Bauchtänzerin Sulamit Rahu“. Stursa hat das ungewöhnliche Thema jedoch plastisch sehr gut bewältigt. Diese Skulptur des tschechischen Bildners würde, in edlem Material ausgeführt, vortrefflich wirken.

Feines Gefühl für Formen, aber auch Abhängigkeit von modernen französischen Plastiken bekunden die Arbeiten von F. Bilek, Maratka, Kafka und Kofranek. Wenn der mit der Zeit sich vollziehende Einschmelzungsprozess alles Fremde, das diese Bildhauer unmittelbar in Paris oder mittelbar in Prag aufnahmen, verwandelt hat, werden wir uns dieser Künstler noch erfreuen können.



Neben den Plastikern, die in dieser Ausstellung schon durch die Menge ihrer Arbeiten am eindringlichsten wirken, sind es hauptsächlich die Maler und Radierer J. Preisler, A. Slavicek, J. Ullmann, M. Svabinsky, J. Honsa, Hudecek, Myslbek, Pollak-Karlin, Simon und Vondrousch, denen der Betrachter Anregungen verdankt. Man sieht zwar in überwiegender Zahl noch Suchende, aber auf guten Wegen Suchende.

Arthur Roessler.

PARIS

Unter der Bezeichnung *Académie Moderne* hat sich eine neue Malschule gebildet (86, rue Notre-Dame-des champs), der einige bedeutende Kräfte Jung-Frankreichs als Lehrer vorstehen, nämlich Othon Friesz, Ch. Guérin, Pierre Laprade, denen sich der deutsche Eugen Spiro zugesellt hat. —

Wir sind in der erfreulichen Lage, zwei Porträtarbeiten von Renoir wiederzugeben, die bisher nur den Kennern der grossen französischen Privatsammlungen bekannt waren. Sie werden im März durch eine Auktion, den Weg in die Öffentlichkeit und auf den Markt finden. Es handelt sich um die Bildnisse Claude Monets und A. Sisleys, Werke, die seit der Stunde ihres Entstehens im Schutz der Galerie Dollfuß hingen. In den Zeiten, da Renoir noch durchaus nicht anerkannt war (nicht einmal von allen Malern seines Boots, z. B. von Edouard Manet), da gehörte zu den spärlichen Gästen seines Ateliers der Kunstfreund Jean Dollfuss. Die Werkstatt stand voll Bilder, und die Aufträge bleiben aus. Um den Künstler zu ermutigen, bestellte Dollfuss 1875 das Bildnis Monets und 1876 das Porträt Sisleys. Von der Gleyre-Schule her war Renoir mit beiden befreundet; Sisley hatte er schon einmal gemalt (1863) sitzend im Fauteuil sinnierend, träumerisch. Jetzt fasste er den lyrisch-empfindsamen Freund nur eine Note aktiver auf: über einer Lektüre, die Kurzpfeife schmauchend. Monet, der beweglichere, temperamentvollere, erscheint in der Lust der Arbeit, der „promeneur" in der Anschauung der Natur. Beide Bilder sind von einem tiefen, warmen Farbenreiz und menschlich die echtesten Dokumente. J. E.

PRAG

Der Verein Deutscher Bildender Künstler eröffnete im *Rudolfinum* eine Ausstellung. Man sah gute Landschaften von Karl Wagner. In einem besonderen Kabinett waren Bilder moderner Primitiver versammelt, von denen Hablik und Olscher besonders zu nennen sind. Dieser Letzte ist auch als Radierer bemerkenswert. Kubin sandte einige Zeichnungen mit interessanten Sujets. Von den kühnen Zeichnungen des Parisers Kars fielen zwei der Zensur zum Opfer. Reich war die Ausstellung an Bildnissen. In der Plastik dominierte der Name Opitz. U. R.

BERLIN

Leo Klein-Diepold, Oskar Moll und Fritz Rhein hatten bei *Paul Cassirer* ausgestellt. Klein-Diepold ist mit dem Herzen noch in der Väter Zeit, dem Verstande nach ist er Sezessionskünstler. Es ist Kalckreuthisches in seinen Landschaften. Die Malweise ist sehr plastisch, ist etwas schwer und erdig und mehr bunt als farbig von innen heraus. Aber sie ist solide, ernst und gewissenhaft. — Oskar Moll ist ein Geschmack. Er kombiniert sehr pikant fremde Anschauungsergebnisse, er verniedlicht Gauguin in einer sehr geschickten, japanisch-neufranzösischen Manier. Die Naturmotive sind zuweilen aber naturalistisch stärker als der „Stil" des Malers. Die Farbe ist reizvoll. Zum Beispiel in dem delikaten Stilleben mit Perlhuhn. Aber es ist niemals ganz ohne Gewaltsamkeiten abgegangen. — Fritz Rhein imponiert mit einem tüchtigen und geschmackvollen Bildnis (Frau M.). Er löst die Aufgabe, durchaus künstlerisch ehrlich und weiss doch zugleich salonfähig zu sein. — Mit einer Reihe von Bildern Max Pechsteins ist nicht viel zu beginnen. — Im Nebeneinander erkennt man peinlich das System. Dasselbe Grün, dasselbe Rot, dasselbe Gelb kehren immer wieder. Atelierkunst — aber längst noch nicht freskohaft geworden. — Rippl-Rónai endlich, von dem 10 Bilder zu sehen waren, ist ein sehr äusserlicher Künstler. Er kommt von Vuillard, Pissarro, Bonnard her, die er ins Steindruckartige, ins Holzschnittartige übersetzt. Eine „Rhythmisierung" dieser Art ist aller Laster Anfang. — Der Wiener Max Oppenheimer ist keine erfreuliche Erscheinung. Ein Ragoût aus anderer Schmaus. Etwas Kokoschka, etwas Klimt, etwas Greco — kurz alles was gerade Mode ist. Immer mit wienerischem Geschick. Unter all den stilistischen Gewaltsamkeiten schaut aber urgemütlich überall ein braver Durchschnittnaturalist hervor. Wiener Maskeradenscherze. Nicht ohne Talent — natürlich, kann man beinahe sagen. K. S.

BRÜSSEL

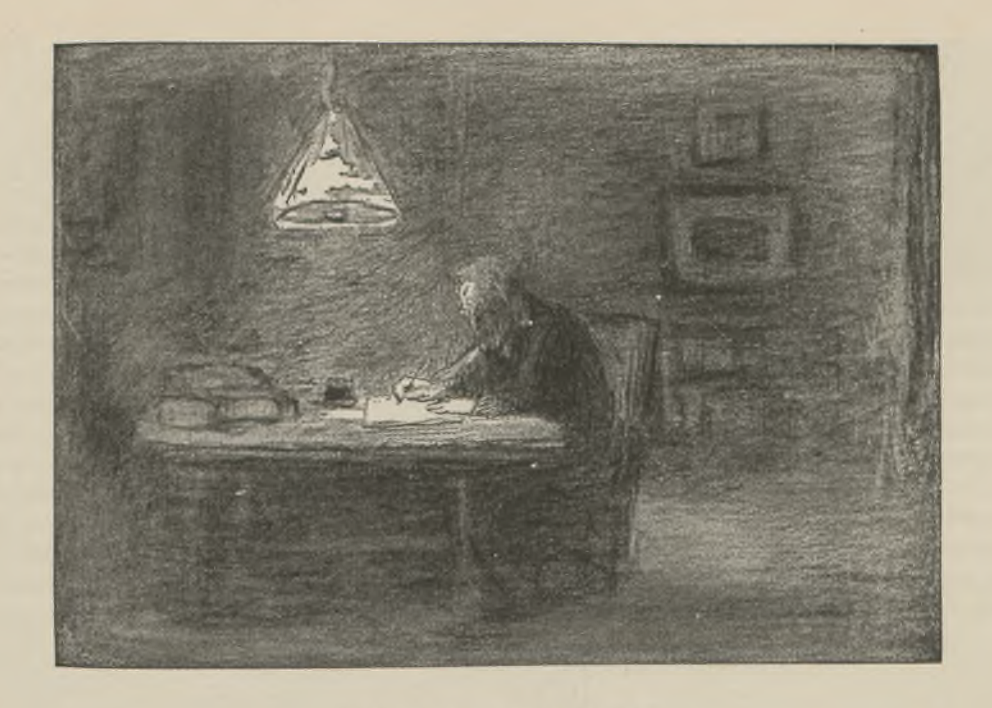
Im Salon der *Societé belge des Aquarellistes* sind in diesem Jahre vierzig deutsche Aquarellisten auf Einladung erschienen. Es ist erfreulich, dass dem Publikum damit der Beweis von der Vollgültigkeit der deutschen Kunst erbracht wird. Schon die Kunstwerke, die auf der Weltausstellung über die deutschen Wohnräume verteilt waren, haben nach dieser Richtung nachhaltig gewirkt. F. M.

MÜNCHEN

Die *Winterausstellung der Münchner Sezession* ist in diesem Jahre den Wienern eingeräumt. Die Wiener Sezession bringt in vorteilhaften Formaten eine grössere Zahl merkwürdig reaktionärer Porträts, Genreszenen, Landschaften. Alles recht gute Atelierkunst von einer fast unerfreulich gleichmässigen Qualität, aber leider nicht mehr. Der Saal mit den Radierungen Ferdinand Schmutzers enthält in den jüngsten Arbeiten des Künstlers vorzüglich geglückte Darstellungen des Räumlichen.

Im oberen Stock findet eine kleine Gedächtnisausstellung für den Tiermaler Hubert von Heyden statt.

In *Brakls moderner Kunsthandlung* haben verschiedene Mitglieder der Scholle ausgestellt. In der *Walter Prittner* gewidmeten Sonderabteilung fallen neben den hier schon besprochenen grossen Karnevalsbildern einige im Ton sehr reizvoll zusammengehaltene kleine Landschaften auf. U.-B.



CHRONIK

Da in diesem Heft von dem Illustrator Slevogt die Rede ist, so haben wir eine Originallithographie, die Improvisation des Märchenmotivs „Sieben auf einen Streich" beigegeben. Sie offenbart den gemütvollen Esprit dieses herrlichen Zeichners in glücklichster Weise. Eine Reproduktion dieses Blattes ist übrigens in Fritz Heyders Kalender „Kunst und Leben" 1912 erschienen, der seiner schönen Tendenz wegen bei dieser Gelegenheit empfohlen sei.

❀

Für den Ankauf von Werken fremder Künstler für die Berliner Nationalgalerie sind im preussischen Etat für 1912 vierzigtausend Mark gefordert worden. Ein neuer Erfolg Ludwig Justis. Nicht so sehr der vierzigtausend Mark wegen, sondern weil damit endlich ein längst nötiger Fond geschaffen ist, weil damit offiziell anerkannt ist, dass Werke fremder Künstler für die Nationalgalerie nötig sind. Dieses prinzipielle Zugeständnis ist das eigentlich Wichtige.

❀

Der Streit um das Bismarck-Nationaldenkmal gehört zu dem Unerfreulichsten, was wir in unsern an Kunstkämpfen doch reichen Tagen erlebt haben. Unfähigkeit und elende Kunstpolitik gehen freilich immer Hand in Hand. Letzthin hat Max Klinger im „Berliner Tageblatt" einige Gedanken veröffentlicht, die in dem Satz gipfeln: „Stellt eure Konkurrenz noch einige Jahre zurück. Wir sind noch nicht reif". Es sagt also dasselbe, was wir schon vor einigen Monaten gesagt haben. (Bd. IX, S. 451). Nur sind wir noch skeptischer als Klinger, insofern wir nicht von „einigen Jahren" zu reden wagen. Bei dieser Gelegenheit sei ein Irrtum berichtigt, der in der Notiz des vorigen Heftes über dasselbe Thema unterlaufen ist. Nicht Kreis ist der Erbauer des Völkerschlachtdenkmals, sondern Bruno Schmitz. Beim Schreiben hatten wir die künstlerischen Physiognomien der beiden Pathetiker verwechselt. Woraus man sehen mag, wie unpersönlich diese Physiognomien allgemach geworden sind. Man hat es bald gar nicht mehr mit Menschen zu thun, sondern nur noch mit Monumentalprinzipien, mit einem Pathos, das ebensowenig differenzierbar ist wie Posaunenmusik.

❀

Wie wir hören ist die schon von H. von Tschudi eingeleitete Schenkung von Manets „Frühstück im Atelier" an die Münchener Pinakothek, seitens eines ungenannten Kunstfreundes soeben erfolgt.

❀

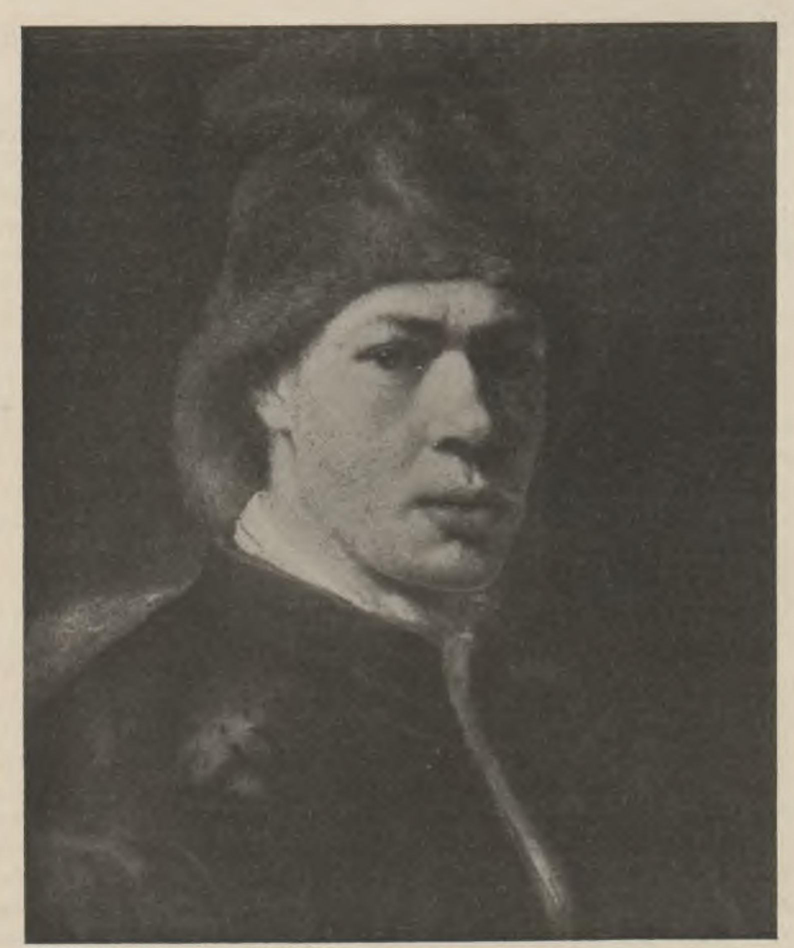
Die „Gesellschaft für deutsche Kunst im Auslande" hat wieder durch Versammlungen, Festessen und Beschlüsse von sich reden machen. Der Wert der Bestrebungen dieser überflüssigen und schädlichen Gesellschaft kann nicht besser gekennzeichnet werden als A. Lichtwark es einmal gethan hat. Er argumentierte etwa folgendermassen: will die Gesellschaft schlechte deutsche Kunst exportieren, so ist sie strafbar, weil sie damit das Ansehen Deutschlands im Auslande schwer schädigt; will sie aber die gute deutsche Kunst exportieren, so ist es fast Hochverrat, das was uns am teuersten sein muss künstlich der Nation zu entziehen. Da haben wir die Frage wie in einer Nuss. Es bleibt nichts mehr hinzuzufügen.



UKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Am 20, 21. und 22. Februar wird in Rudolf Lepkes Kunstauktionshaus (im neuen Gebäude, Potsdamerstr.) die bekannte Hamburger Galerie Weber versteigert. In dem Vorwort des gründlichen und reichen Katalogs schreibt Max J. Friedländer unter anderem: „Der Hamburger Grosskaufmann und Patrizier Eduard F. Weber war wirklich ein Sammler, wie eng man den Begriff auch begrenzen, wie tief man nach den Motiven graben mag. Er sammelte Gemälde und antike Münzen. Als eine durchaus aktive Natur wählte er zur Erholung, als Gegengewicht gegen die Berufsarbeit wieder eine aufbauende, schöpferische Tätigkeit mit sichtbaren Ergebnissen. ... 1864 begann er .... Erst der Tod — 1907 — setzte seiner Thätigkeit ein Ende. Die Bildersammlung .... gewann in Hamburg fast die Bedeutung einer staatlichen Gemäldegalerie .... Die Sammlung Weber hat unter den deutschen Privatgalerien nicht ihresgleichen, wenn man den Umfang und die Qualität zugleich berücksichtigt. Der Bilderbestand erstreckt sich fast über alle Zeiten und über alle Länder, soweit die Tafelmalerei blühte. Die modernen Bilder sind von den Erben zurückgehalten worden." Von den Künstlernamen aus allen Epochen verzeichnen wir die folgenden: Roger van der Weyden, Andrea Mantegna, A. Dürer, H. Holbein d. Ä., Lucas Cranach d. Ä., A. Altdorfer, Bartel Bruyn d. Ä., Annibale Carracci, Carlo Dolci, Tiepolo, Guardi, Rubens, Rembrandt, van Dyck, Franz Hals, van Goyen, van der Neer, Terborch, Cuyp, P. de Hoogh, Hobhema u. s. w. Wo Zweifel an der Echtheit einiger Bilder bestehen, sind sie im Katalog selbst angemerkt worden.



REMBRANDT(?) EIN JÜNGLINGSKOPF
SAMMLUNG WEBER



SKULPTUR EINER ROMANISCHEN KIRCHE SÜDFRANKREICHS
AUS DEM BUCH „ROMANISCHE BAUKUNST IN FRANKREICH" HERAUSGEGEBEN BEI JULIUS HOFFMANN, STUTTGART

NEUE BÜCHER

Der Verlag von Julius Hoffmann in Stuttgart liess ein Bilderwerk erscheinen, das die „Romanische Baukunst in Frankreich" behandelt, herausgegeben von Julius Baum. Es handelt sich um 226 Tafeln und um einen kurzen einführenden Text, um einen dritten Band der „Bauformen-Bibliothek" dieser Firma.

Wer Frankreich kennt, namentlich den Süden, der weiss, welche Fülle edelster Kunst dort erhalten ist. Das Entscheidende ist an ihr die kraftvolle Sachlichkeit im Steinbau, die Freude an mächtigen Flächen und breiten Massenwirkungen und die Fülle köstlichen plastischen Reichtums dort, wohin das Auge naturgemäss gelenkt wird: die Geradheit der künstlerischen Absicht, den Bau aus seinen Werkformen zu entwickeln. Nirgends zu viel: unmittelbar auf den Gewölben ruht das Dach. Die Türme erheben sich nicht zu prahlerischer Höhe, der Meister weiss die aufstrebenden gegen die wagrechten Linien so abzustimmen, dass er in entschiedenen schlichten Linien zum Abschluss durch den Helm gelangen kann. Man versteht den Bau in seiner ganzen Struktur auf den ersten Blick von innen und aussen! Noch bedarf es nicht verschmitzter Hilfskonstruktionen, wenngleich von Schritt zu Schritt sich erkennen lässt, wie dem Architekten der Mut zu kühnerem Bauunternehmen wuchs. Wenn diese Bauten den Modernen belehren sollen, so liegt ihr Wert in der Entschiedenheit, mit der man das von damaligem Standpunkt aufs Neue erfasste und die ruhige Sicherheitt, mit der man es in die alte Kunst einzuordnen verstand.

Dazu kommt die Kunst, die ornamentalen Formen der Baumasse einzugliedern, namentlich die wundervolle Feinheit in der Behandlung der Plastik: immer erscheint das Blattwerk als aus der Masse des Steins herausgeholt, der Grund als vertieft, das Relief als eingebunden in die Konstruktion. In dieser Beschränkung aber bewegt es sich frei, sicher, in unerschöpflicher Gedankenfülle. Das Ornament hat die Aufgabe, an Türen, Fenstern, Arkaden oder wo es sonst steht, die Linien zu betonen, ein Spiel von Licht und Schatten hervorzurufen, den Steinen hier, wo aus ihnen die entscheidenden Bauteile gebildet sind, Leben zu verleihen.

Nicht minder lehrreich ist das Verhältnis der figürlichen Plastik zur Architektur: immer steht sie innerhalb des Blockes, aus dem sie der Bildhauer herausholte. Wenn Adolf Hildebrand für seine Theorie vom Hervorholen der Gestalt aus dem rechteckig flächig behauenen Stein nach Belegen forschen wollte, — hier fände er die reichsten und eindringlichsten Beispiele. Nicht minder spricht das Maass der Figuren sein lehrhaftes Wort: sie ordnen sich immer ein, selbst wo sie stattliche Abmessungen haben, sie beschränken sich auf ihren schmückenden Zweck, so sehr sie sachlich bedeutungsvoll und inhaltlich überlegt sind.

Die Zinkätzungen der Abbildungen sind klar, der Druck im Buche ist tonig und scharf, die Auswahl erfolgte rein aus künstlerischer Absicht, nicht aus archäologischer.

Cornelius Gurlitt.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER:

Anna L. Plehn: Farbensymmetrie und Farbenwechsel. Strassburg. J. H. Ed. Heitz. 1911.

Jacob Burckhardt: Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Zweite Auflage. W. Spemann. Berlin und Stuttgart. 1911.

Hermann Esswein: Alfred Kubin, der Künstler und sein Werk. München bei Georg Müller.

Otto Brahm: Karl Stauffer-Bern. Sein Leben, seine Briefe, seine Gedichte. Berlin 1911, bei Meyer & Jessen.

Walter Curt Behrendt: Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau. Berlin 1912, bei Bruno Cassirer.

Johann Heinrich Merks Briefe an die Herzogin Mutter Amalia und an den Herzog Carl August von Sachsen-Weimar. Herausgegeben von G. Graef. 1911. Leipzig. Im Insel-Verlag.

Goethes Italienische Reise. Mit den Zeichnungen Goethes, seiner Freunde und Kunstgenossen. Herausgegeben von G. von Graevenitz. Leipzig 1912. Im Insel-Verlag.

Robert Breuer: Das Kunsthandwerk in Hessen. Ecksteins biographischer Verlag, Berlin.

Auguste Renoir: Die Kunst. Gespräche des Meisters, gesammelt von Paul Gsell. Leipzig. Ernst Rowohlt. 1912.

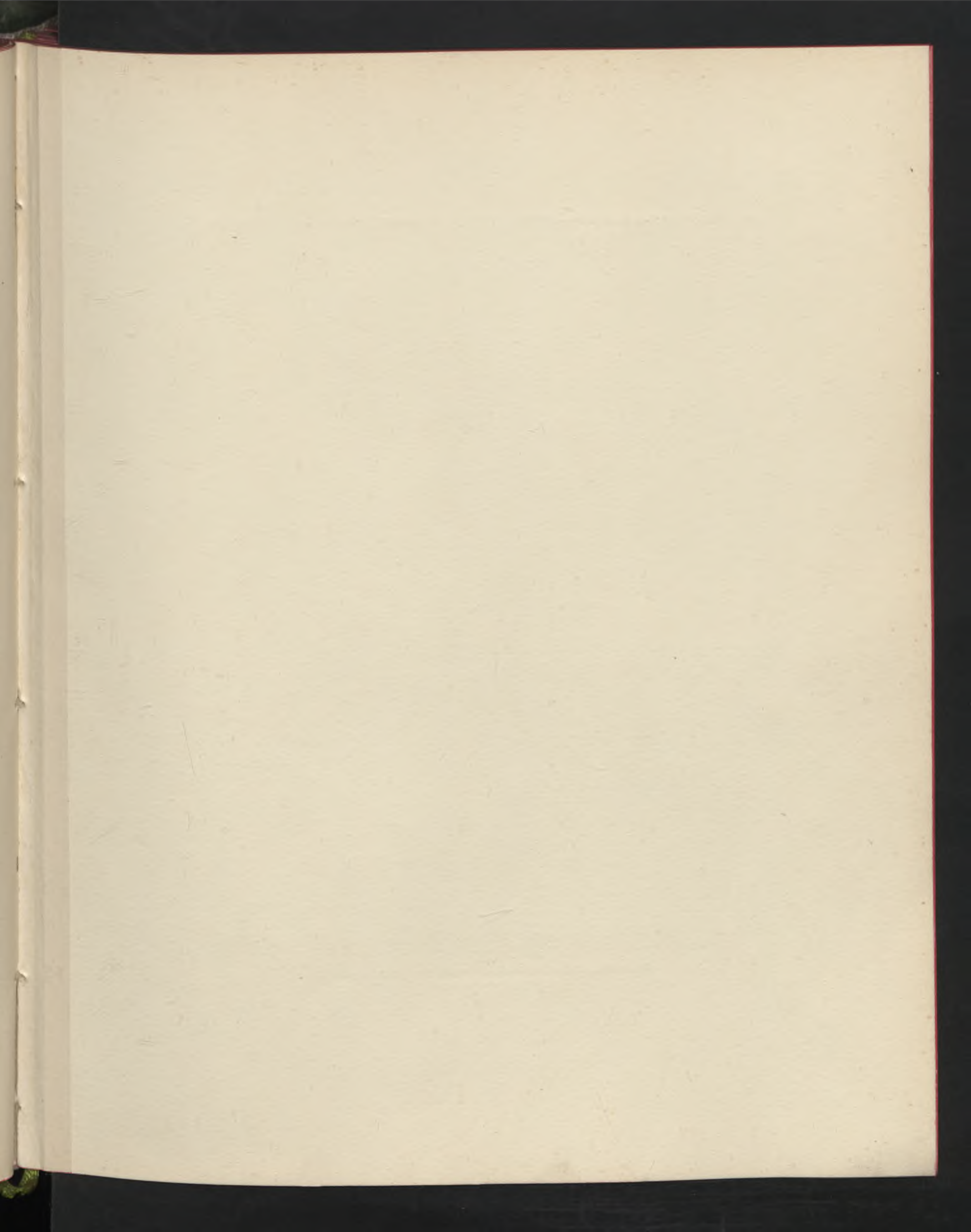
Georg Galland: Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Hohenzollern und Oranien. Strassburg. J. H. Ed. Heitz. 1911.

Ernst Wickenhagen: Geschichte der Kunst. Dreizehnte vermehrte und verbesserte Auflage, durchgesehen von H. Uhde-Bernays. Esslingen a. N. bei Paul Neff. 1912.

Georg David Matthieu, ein deutscher Maler des Rokoko. Herausgegeben von E. Steinmann und H. Witte. Leipzig. Klinckhardt & Biermann.

Paul Horst: Barockprobleme. München. Eugen Rentsch-Verlag. 1912.

ZEHNTER JAHRGANG. FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 17. JANUAR. AUSGABE AM 1. FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTZWÖLF
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





TH. ROWLANDSON, HÄUSLICHE SZENE, FARBENDRUCK

SAMMLUNG ED. FUCHS, ZEHLENDORF



DER SAMMLER

VON

ALFRED LICHTWARK

SCHLUSS



In der jüngsten Zeit ist der Ankauf ausländischer Kunst durch den bekannten Künstlerprotest in Frage zu stellen versucht worden. Solange die Künstler für ihre internationalen Kunstausstellungen ausländische Kunst minderen Wertes herangezogen und sie den Museen, die sich nötigen liessen, auf diesen Ausstellungen zu kaufen, und vielen Kunstfreunden aufgedrängt haben, sind von den Künstlern selbst keinerlei Einwendungen erhoben; im Gegenteil, sie haben den Vertrieb ausländischer Kunst befürwortet, weil sie dadurch im Ausland für die Beschickung ihrer Ausstellungen wirkten. Der Kunsthandel war ihnen willig gefolgt und hat mit den Künstlern zusammen bewirkt, dass Deutschland von minderwertigen Italienern, Spaniern, Franzosen, Schotten und Engländern überschwemmt wurde. Der Volkswirt musste diese Propaganda für geringe ausländische Kunst als eine Gefahr und Schädigung ansehen. Ungeheure Summen guten deutschen Geldes gingen ins Ausland für wertlose Machwerke und waren für das Nationalvermögen und für die Befruchtung der deutschen Kunst verloren, zu einer Zeit, wo die Bilder der Leibl, Trübner, Liebermann in Deutschland unverkäuflich waren. Wer von Norddeutschland über Berlin oder München in die Bäder ging, brachte von dem wertlosen Zeug mit nach Haus. Von einer Protestbewegung der Künstler hat man in den achtziger und neunziger Jahren nichts gehört.

Sie setzte erst ein, als die Sezession in Berlin und der Berliner Kunsthandel begann, statt der Italiener, Spanier, Franzosen und Engländer zweiter Hand die grossen Meister der französischen Entwicklung einzuführen. Um 1890 hätte man sie in Deutschland so wohlfeil haben können wie unsere eigenen grossen Meister. Unterdes waren sie in den grossen Kulturstaaten der englischen Welt erkannt und begehrt worden und hatten die Marktpreise der alten Meister erreicht. Bis zur Schule von Barbizon waren in Berlin und Hamburg die grossen Sammler unter der Führung des Berliner

Kunsthändlers Lepke noch mitgegangen. Für französische Impressionisten gab es, soviel mir bekannt, nur einen gleichzeitigen Sammler in Deutschland, den verstorbenen Dr. Bernstein in Berlin. Als er zu Anfang der achtziger Jahre seine Sammlung bei Gurlitt ausstellte, standen Künstler und Laien ratlos davor. Nur einer hatte schon Anschluss, das war Max Klinger. Wie stände es um unsere Entwicklung, hätte es damals noch mehr deutsche Sammler für die Impressionisten gegeben in Berlin, München, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt! Dann würden die Museen heute aus reichem Schatz schöpfen können.

Von den Museen zu verlangen, dass sie mit der Produktion hätten Schritt halten sollen, wäre für das neunzehnte Jahrhundert eine Ungerechtigkeit.

*

Dem Sammler selbst wird es nun freilich zunächst gleichgültig sein, was der Volkswirt von ihm hält. Es fühlt sich als Wesen von Fleisch und Blut, das sein eigenes Leben führen, sein eigenes Glück finden will. Als solches muss er betrachtet werden, wenn man ihn nicht nur als Faktor in der Volkswirtschaft begreifen will.

Es wird psychologisch immer von Interesse sein, im einzelnen Falle zu untersuchen, was den Antrieb zum Sammeln gegeben haben mag. Dabei muss der oft zitierte Zufall ausscheiden. Wer zum Sammler wird, weil er einmal ohne besondere Absicht ein Kunstwerk erworben hat und dadurch Geschmack gewinnt, pflegt wohl im zufälligen Anlass den Beweggrund zu sehen. Er irrt: zum Sammler war er durch seine Natur bestimmt, sonst wäre der Anlass nicht zum Antrieb geworden. Auch ein anderer Beweggrund, der in Ländern älterer, nie gestörter Kultur, wie in England, der am meisten verbreitet ist, die Überlieferung, fehlt in Deutschland



FRANZ KRÜGER, NACH DER JAGD
SAMMLUNG MAX LIEBERMANN, BERLIN

noch. In der englischen Gesellschaft gehören Sammelthätigkeit oder doch Kunstbesitz zu den stillschweigend zu übernehmenden Pflichten. Dies Motiv des gesellschaftlichen Zwanges wirkt in England so stark, dass selbst zugewanderte Deutsche, die wenig Verkehr mit Engländern haben, zu sammeln beginnen, sobald ihre wirtschaftliche Stellung es verlangt. Ob sie Neigung und Bedürfnis haben, kommt nicht in Frage.

Scheidet nun der Zufall grundsätzlich, und scheidet in der Praxis heute noch für Deutschland die Überlieferung aus, so bleiben nur zwei Gruppen von Motiven übrig: Sammeln aus Lebenspolitik und Sammeln aus angeborenem Beruf.



ADOLF MENZEL, BLEISTIFTZEICHNUNG
SAMMLUNG MAX LIEBERMANN, BERLIN
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN



ED. DEGAS, RUHENDES MÄDCHEN
SAMMLUNG O. GERSTENBERG, BERLIN

Im heutigen Deutschland sind die Sammler aus Lebenspolitik nicht selten. Reichtum ist schon so verbreitet, dass er allein keinen Rang und kein Ansehen verbürgt.

Auch in Deutschland besinnt sich der Reichtum darauf, dass er etwas leisten muss, um sich zu rechtfertigen.

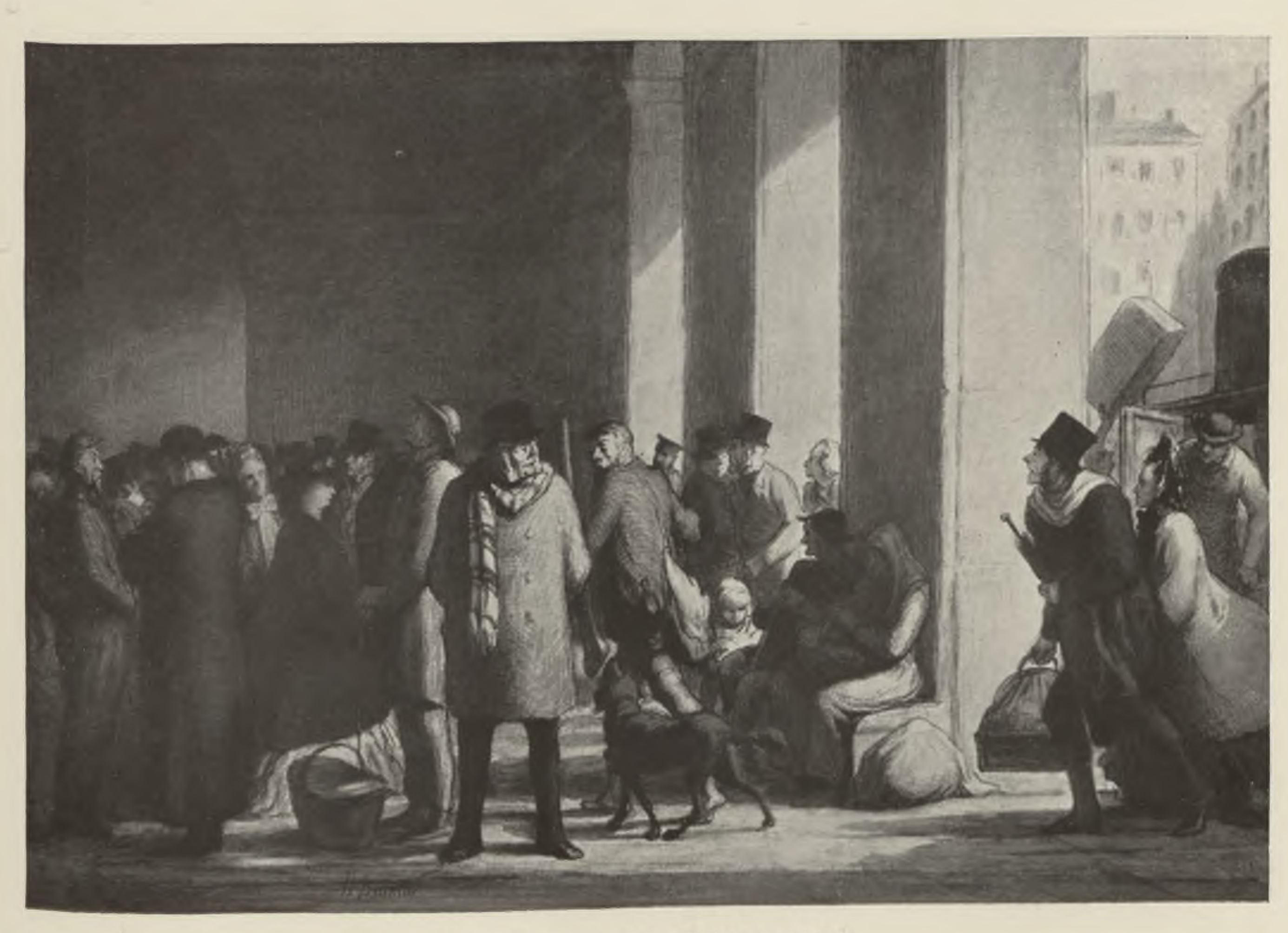
Am frühesten hat er von allen Möglichkeiten, sich auszudrücken, ausser der Wohlthätigkeit die Wirkung einer hervorragenden Sammlung erkannt.

So hat der Ehrgeiz eins der frühesten und stärksten Motive zur Sammelthätigkeit abgegeben. Ihm verschwistert ist ein anderes Motiv aus der Sphäre der Lebenspolitik: die Eitelkeit. Oft mag es schwer sein, die Abschattung zu benennen.

Ferner als der Ehrgeizige oder Eitle scheint der Spekulant dem Kunstwerk zu stehen. Ihm bedeutet es auch wirklich zunächst nicht mehr als der Tee, die Häute, der Salpeter, in dem er sonst macht. Aber so sonderbar es auf den ersten Blick scheinen mag, in Wirklichkeit hat der Spekulant doch ein innigeres Verhältnis zum Kunstwerk, als der Ehrgeizige oder Eitle zu haben braucht. Es kommt oft genug vor, dass, wer aus Ehrgeiz oder Eitelkeit sammelt, einem Ratgeber blindlings folgt und erwirbt, was ihm empfohlen wird, oder nach eigenem Ungeschmack kauft und sich einbildet, Schätze zu besitzen, ohne dass die Stunde zu kommen braucht, die ihn aufklärt. Der Spekulant muss wie Pelze und Häute auch das Kunstwerk kennen. Den Spekulanten gibt es nicht immer und nicht für alle Gebiete zugleich. Er will rasch Erfolg sehen und sucht sich danach sein Feld. Es gibt Typen verschiedenster Art. Oft wechselt der Spekulant mehrfach sein Arbeitsgebiet. Der lebenden Kunst gegenüber ist er — wie der Kunsthändler — schon darauf verfallen, nicht Kunstwerke, sondern Künstler zu kaufen.

Zu den Sammlern aus Lebenspolitik gehört schliesslich auch der noch seltene Typus, der zu Zwecken der Selbsterziehung und Lebensergänzung sammelt. Ich bin mit einem Juristen befreundet, der mit Leidenschaft als Geologe arbeitet und sammelt. Er fühlt, dass sein Beruf ihn einseitig macht und dass die naturwissenschaftliche Forschungsarbeit einen für ihn notwendigen Gegenpol zur juristischen Betrachtungsweise abgibt.

Diesen Sammlern aus Lebenspolitik stehen die Sammler aus Neigung gegenüber. Sie pflegen früh zu beginnen, als Knaben mit Marken und Muscheln, als Jünglinge mit Büchern, als Männer erst zur Kunst gelangend. Der Sammeltrieb liegt im Keim in jeder Seele, seine Energie hängt von dem übrigen Komplex der seelischen Eigenschaften und deren Entwicklung und von der Zeitlage ab. Es gibt Zeiten, die den grossen Sammler gebieterisch fordern, Übergangszeiten zwischen zwei Epochen, in denen das Gut der untergehenden Welt herrenlos wird und mit ihr vernichtet würde, wenn sich der von vielen gespürte dunkle Trieb zu retten und bergen nicht plötzlich in einzelnen Seelen zur Leidenschaft entfachte. So war es vor hundert Jahren, als der Domherr Wallraff für seine unübersehbaren Schätze mittelalterlicher Hinterlassenschaft die Selbstverleugnung bis zum Hungern trieb. Als das Kunstgut der Franzosen sich zerstreute, haben der Herzog von Bedford und Sir Richard Wallace die kostbare Wallacekollektion geschaffen, die jetzt den Stolz Londons bildet. Freilich kommt es vor, dass in kritischen Zeitläuften einer Stadt diese Sammler fehlen. Meine Vaterstadt Hamburg ist mit einem unschätzbaren Reichtum alter Kunst vom Mittelalter bis zum achtzehnten Jahrhundert in das neunzehnte Jahrhundert eingetreten. Der Dom allein besass



HONORÉ DAUMIER, DER BAHNHOF ST. LAZARE
SAMMLUNG O. GERSTENBERG, BERLIN



EUGÈNE DELACROIX, DER TOD LARAS
SAMMLUNG O. GERSTENBERG, BERLIN

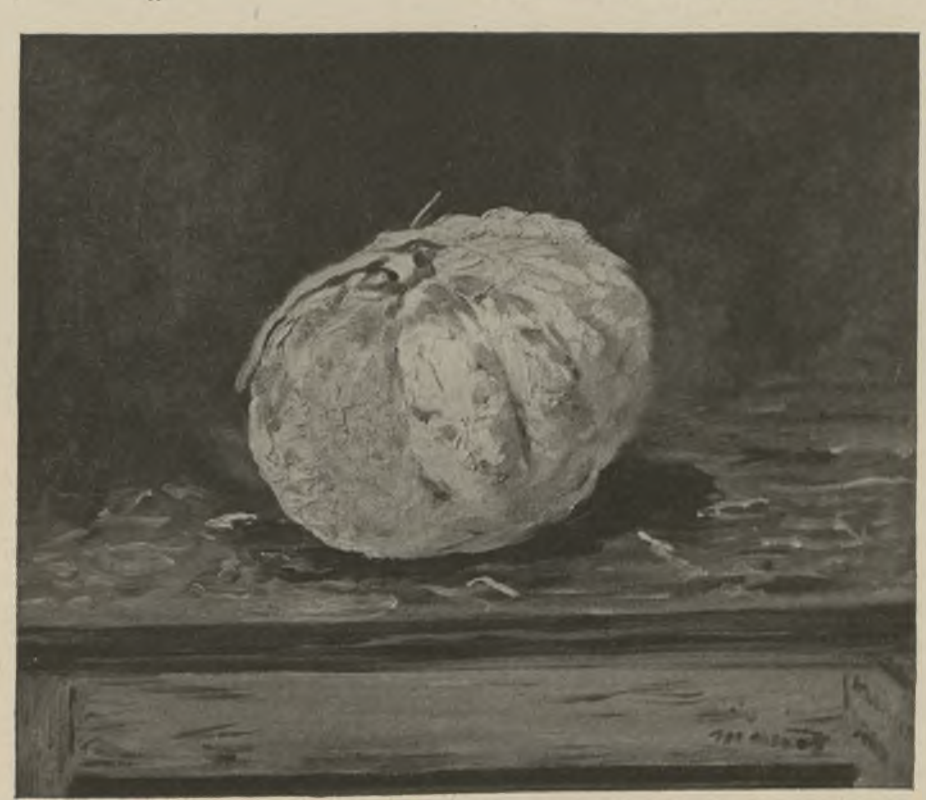
um 1805 gegen sechzig mittelalterliche Altäre und eine reiche Bibliothek mittelalterlicher Manuskripte Davon ist in Hamburg nur eine kleine Gruppe von Kunstwerken erhalten, weil die Wallraff, Boisserée und Hübsch fehlten, die die rheinische Kunst gerettet haben.

Die Psychologie des Sammlers aus Passion ist noch nicht geschrieben. Sie ist so mannigfaltig wie die dominierenden Seelenkräfte, die sich bestimmend dem Sammeltrieb gesellen.

❊

bestimmt, die mit der Gabe der instinktiven Erkenntnis oder mit dem Trieb und Vermögen des Forschers begnadet ist. Hier entwickelt der Sammler auf der einen Seite alle Kräfte der Empfindung, die ihn in die Nähe des Künstlers tragen, auf der andern alle Fähigkeiten, die dem Forscher, dem Wissenschaftler eigen sind.

Sobald diese Stufe erreicht ist, und der Sammler vom Beruf erreicht sie rasch, wird das Sammeln aus einer Frage des Besitzes eine Frage der Bildung. Der Sammler macht sehr rasch die Erfahrung, dass



EDOUARD MANET, MELONE
SAMMLUNG MAX LIEBERMANN, BERLIN

Welches Motiv nun auch den Anstoss zum Sammeln gegeben hat, bei der neuen Betätigung zeigt sich der ganze Mensch. Wie der ganze Mensch malt, sammelt auch der ganze Mensch. Der Zaghafte wird einen andern Typus abgeben als der Waghalsige, der Selbständige einen andern als der Anlehnungsbedürftige, der Hocker einen andern als der Pionier. Es kommt vor, dass die Betätigung als Sammler alle edlen Kräfte weckt und stärkt. Ich kenne Fälle, wo aus dem Eitlen, dem Ehrsüchtigen, dem Spekulanten der begeisterte Sammler geworden ist, bei dem alle unedlen Motive niedergesunken sind.

Das Höchste zu erreichen, ist die Sammlernatur zum Erfolg auf seinem Gebiet — es sei, welches es wolle — Wissen und Bildung gehören. Er wird aus dem Käufer ein Forscher. Auf allen Gebieten haben Sammler höchst wertvolle wissenschaftliche Arbeit geleistet, nicht nur in den Naturwissenschaften, bei denen die Sammler ganze Forschungsgebiete zeitweise früher als alle Fachleute wissenschaftlich beherrscht haben. Auch in der Kunstgeschichte liessen sich solche Spezialisten nennen. Der Sammler steigert den Genuss an seinem Besitz durch die Freuden des Forschers.

Aber selbst darüber geht er noch hinaus. Denn die intensive Beschäftigung mit dem eigenen und



JOHN CONSTABLE, LANDSCHAFT
SAMMLUNG O. GERSTENBERG, BERLIN

fremden Besitz gibt seinem Auge eine Ausbildung die sonst nur das des Künstlers erfährt. Erst sehen heisst besitzen. Der leidenschaftliche Sammler, der alle Kräfte an seine selbstgewählte Aufgabe setzt, erlebt zugleich die Freuden des Künstlers und des Forschers.

Die Tätigkeit des Sammlers hat vor andern Bildungsmitteln voraus, dass sie Kräfte entwickelt, Kräfte der Sinne, des Geistes und der Seele. Und dadurch bereichert sie die ursprüngliche einseitige Freude am Besitz nach allen Seiten. Die Erschliessung der Wissenschaft, die Erweckung schlummernder Kräfte bewirken eine solche Bereicherung des ganzen Daseins, dass der Sammler, der es ernst nimmt, zu den glücklichsten Menschen gehört.

So wird die Sammelthätigkeit zu einer Bildungsfrage höchsten Ranges. Ich stehe nicht an, mich zu dem Glauben zu bekennen, dass für den Nicht-Künstler eine wirkliche künstlerische Bildung ohne die Gymnastik der Sammelthätigkeit nicht denkbar ist.

Das Glück des Sammlers aber wächst mit den Jahren, wo Seele und Körper für andere Freuden stumpfer werden. Wer sich ein inhaltreiches Alter schaffen will, beginne früh oder zur rechten Zeit zu sammeln. Im Hinblick auf die möglichen Freuden des Alters ist ein rechtzeitiger Beginn der Sammelthätigkeit die weitsichtigste Lebenspolitik.

Bei dieser Übersicht der Wirkungen habe ich keinen Nachdruck auf den wirtschaftlichen Gewinn gelegt. Wer mit Kenntnis und Bildung sammelt, macht eine gute Kapitalsanlage. Als Thoma in Deutschland verachtet war, kaufte ein Engländer eine sehr grosse Anzahl seiner besten Bilder. Später geriet er in Vermögensverfall. Aber es waren unterdes in Deutschland die Preise für Thoma so stark in die Höhe gegangen, dass er für seinen Besitz, der ihn wenig gekostet, ein Vermögen löste. Beispiele verwandter Art gibt es auf allen Gebieten so viele, dass eine Andeutung genügt. Der Volkswirt muss diesen Erfolg der Sammelthätigkeit ganz besonders hervorheben.

❋

Staaten und Städte sind eben erst dabei, einen vernünftigen Weg des Sammelns zu suchen. Sie können es nicht machen wie die Fürsten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, die Vertrauensmänner beauftragen und gewähren liessen, soweit sie nicht selber Urteil und Leidenschaft hatten. Staat und Stadt

lassen heute für sich durch festangestellte Beamte sammeln. Diese sammelnden Beamten bilden eine besondere Klasse. In einer Psychologie des Sammlers müsste die Betrachtung ihrer Sonderart einen eigenen Abschnitt erhalten. Sie unterschieden sich vom Privatmann wesentlich durch die Hemmungen. Der anonyme Staat kann sie nicht gewähren lassen wie der Fürst seinen Vertrauensmann, denn er kann sie nicht, wie der Fürst seinen Vertreter, fallen lassen, wenn sie sich nicht bewährt haben. Deshalb wird dem sammelnden Beamten von Staats wegen eine kontrollierende Kommission beigesellt. Das kann, wenn der Beamte und die Kommission sich verstehen, zu guten und grossen Dingen führen, kann aber auch vieles oder alles hindern, wenn das Vertrauen sich nicht einstellt. Eigentlich sind die deutschen Städte noch nicht zu den Sammlern zu rechnen wie eine Reihe der englischen und amerikanischen, obwohl diese keinen Pfennig für Kunst in ihrBudget einstellen, während deutsche Städte anfangen, grössere Summen alljährlich zu bewilligen.

Denn wie der Einzelne noch nicht Sammler genannt werden darf, wenn er, ohne sich selbst darum zu kümmern, einen anderen beauftragt, für ihn zu kaufen, und ohne Interesse annimmt und im Besitz behält, was auf diesem Weg erworben wird, sind Stadt und Staat noch nicht Sammler, wenn sie ohne eigene Leidenschaft einen Beamten für sich sammeln lassen.

In den amerikanischen Städten — unter Bodes



HONORÉ DAUMIER, DIE DIEBE UND DER ESEL. SKIZZE
SAMMLUNG O. GERSTENBERG, BERLIN

Führung auch schon in Berlin — haben sich Liebhaber und Patrioten zusammengethan, um, wie früher in Deutschland die Fürsten, das Edelste für ihre Stadt zu erwerben, das ihren Mitteln erreichbar ist. Sie begnügen sich schon längst nicht mehr mit dem, was der Markt anbietet, sie senden Expeditionen nach Ägypten, Kleinasien, Nordafrika und halten ständige Agenten auf den Märkten. Auf diesem Wege ist unter andern in Boston ein reichgegliedertes Museum entstanden, das zu den intelligentest geleiteten der Welt gehört.

Es wird aber die Zeit kommen, noch ist sie fern, wo die Sammelthätigkeit, die die deutsche Stadt übt, denselben Einfluss auf ihre Seele gewinnen wird, wie auf die des einzelnen Sammlers. In der Stadtregierung, in breiten Schichten der Bevölkerung wird Freude am Besitz aufkommen und wachsen und mit dem Gefühl des Stolzes wird der Ehrgeiz einsetzen, der bereit ist, Opfer zu bringen, und aus dem Gewirr dieser unteren Leidenschaften werden sich — wie beim einzelnen — als edlere Kraft das Gefühl der Verantwortung erheben und als letztes und oberstes Gut das edle Gefühl der Liebe und Verehrung.

*

Kunstwerke sammeln dient mithin nicht nur der Befriedigung eines mehr oder weniger stark in jeder Seele vorhandenen Triebs zum Besitz, nicht nur der Ausspannung und Erholung von allerlei Berufsarbeit, der Verwendung überschüssiger, im Beruf nicht verwendeter Lebensenergie, nicht nur



HONORÉ DAUMIER, LITHOGRAPHIE
SAMMLUNG ED. FUCHS ZEHLENDORF

zur Befriedigung der Eitelkeit — die Sammelthätigkeit gehört zu den Grundlagen der höchsten Form der Bildung, die wir kennen, der Bildung im Sinne Goethes. Sie ist die notwendige Ergänzung unserer wesentlich auf Wort und Wissen angelegten Bildung, denn sie führt zu den Dingen und in die Dinge hinein, sie weckt und entwickelt Kräfte des Geistes und des Herzens, die sonst ruhen, sie gewährt Zugang zu dem geheimnisvollen Wesen der Wissenschaft und der Kunst und erfüllt mit einem erwärmenden, alles durchdringenden Glücksgefühl, das sonst nur der Forscher und der Künstler kennt.

Die Erfahrung lehrt, dass, wer auf irgendeinem Gebiet zu sammeln anfängt, eine Wandlung in seiner Seele anheben spürt. Er wird ein freudiger Mensch, den eine tiefere Teilnahme erfüllt, und ein offeneres Verständnis für die Dinge dieser Welt bewegt seine Seele.

Über sich selbst hinauswirkend hat sich der Sammler als Hüter nationaler Schätze, als unentbehrlicher Untergrund alles künstlerischen Schaffens und als Anregungszentrum bewiesen, das die Kraft des Künstlers, die sich in tausend Kultur- und Wirtschaftswerte umsetzt, auf das ganze Volk überleiten hilft.



HONORÈ DAUMIER, ADVOKAT, ZEICHNUNG
SAMMLUNG MAX LIEBERMANN, BERLIN



ALFRED RETHEL, SELBSTBILDNIS, UM 1833

BRIEFE

VON

ALFRED RETHEL

Diepenbend den 15. Novemb. (um 1825).
Liebe Mamsell Koch!

Ihr Brief hat mir viele Freude gemacht, ich würde Ihnen schon längst geantwortet haben, wenn ich nicht täglich noch in der Schule bei Herrn Hackländer* ginge, zwar seit dem October nur bis Mittag, und den Nachmittag springe ich gerne herum wenn das Wetter gut ist, oder arbeite in meinem Gärtchen, welches jetz noch ziemlich grün ist, auch stehen noch hin und wieder einzelne Blumen, ich versetzte mehrere in Töpfe um sie vor der Winterkälte zu schützen. Zuweilen besuchen mich meine Schulkameraden Wilhelm Hackländer und Karl Schwendler, beide gute Jungen, die ich recht lieb habe, sie specktacklen eben so gerne wie ich, wenn sie kommen muss meine Rüstung herhalten, dann bekommt einer das Schwerdt der Andere die Lanze, und der Dritte einen schönen Bogen, den mir der Vater von seiner Reise mitgebracht hat, alsdann spielen wir Krieg Trommeln und Kanoniren dass es in den Büschen widerschalt. Kommt aber der Abend dann muss ich mausestille sein, indem Betti* Musik mit Herr Dufhausen macht, dann bin ich zufrieden wenn ich mich die Zeit mit Lesen oder Zeichnen verkürzen kann, da verfertigte

Anm. d. Red.: Diese Briefe gehören einer Sammlung zum grössten Teil noch unbekannter Briefe Alfred Rethels an, die Josef Ponten demnächst im Verlag Bruno Cassirer herausgiebt, und die die menschliche Eigenart des unglücklichen Künstlers in einer neuen Weise kennen lehren. Wir drucken einige Briefe aus allen Lebensepochen in der Originalorthographie ab, so dass in ihnen gewissermassen ein Querschnitt des ganzen Lebens gegeben wird. Die äusseren Lebensumstände Rethels seien zur Erinnerung so mitgeteilt, wie J. Ponten sie in seiner Einleitung giebt:

„Alfred Rethel wurde geboren am 15. Mai 1816 in Diepenbend bei Aachen. 1829 bezog er als Malschüler die Kunstakademie in Düsseldorf. 1836 wählte er Frankfurt als Wohnsitz und arbeitete unter Philipp Veit im Städelschen Institut. 1843 siedelte er mit Veit ins Deutsche Haus nach Sachsenhausen über. Von 1847 bis 1853 war er abwechselnd in Aachen, Düsseldorf, Dresden, Rom. 1851 heiratete er. 1852 erkrankte er an unheilbarem Wahnsinn. Bis 1859 lebte er in der Obhut seiner Mutter, meistens in Düsseldorf, wo er am 1. Dez. 1859 starb."

* Der später als Romanschriftsteller sehr bekannt wurde.

* Rethels Schwester.

ich auch diese drei Stücke, welche sie hierbei erhalten sie sind zwar voller Fehler doch will ich mich plagen dass wenn ich Ihnen noch einmal welche schicke, liebe Mamsell Koch, sie besser ausfallen sollen.

Gestern pflückte ich das letzte Veilchen in meinem Gärtchen dieses schicke ich Ihnen zum Andenken, verwahren Sie es so wie ich Ihre Blümchen aufheben werde, dieses wünscht von Herzen

Ihr ergebener Alfred Rethel.

München d.
12. August 35.

Liebe Eltern!

Seit drei Tagen bin ich in der bairischen Haupstadt, und von allen grossen Plätzen der Stadt sah ich das schöne Zikzack der Alpen mit seinen Hörnern und Gletschern, die wie Diamanten in dem herrlichen Diadem einem entgegenstrahlen. — Ich weiss nicht, wo ich anfangen soll. Na, ich will's mal mit dem Kurzen versuchen. — Drei Tage nach der Rückkehr von Wetter reiste ich Nachts mit dem jungen Hähnlein aus Mainz von Düssd. ab und den Morgen in Köln gleich auf's Dampfschiff, wo ich noch so rasch eben die Bekanntsch. des Kölner Boisserée machte; er versprach mir, seinen Brüdern in M. von meinem Vorhaben Nachricht zu geben.



ALFRED RETHEL, BLEISTIFTSTUDIE ZUM „EINZUG IN PAVIA"

Nach herzlichen Glückwünschen schieden wir, und auf dem Dampfschiff sitzend, meine Pfeife rauchend, verlor ich bald Köln, das Niederland und Alles, was den Karakter meiner Heimath trägt, aus meinen Augen, und den Abend hörte ich den Zapfenstreich vom Ehrenbreitstein herunter schallen. Den andern Morgen wieder aufs Schiff, den Abend in Mainz, nachdem ich mir noch einmal die schönen Rheinufer recht besehen hatte. Den andern Tag mit dem Marktschiff nach Frankft.; hier blieb ich 3 Tage und nachdem ich meine dortigen Bekannten und Freunde besucht, viele angenehme Stunden verbracht, setzte ich mich auf den Nürnberger Wagen und fuhr nun $2^1/_2$ Tag 1 Nacht hindurch, blos, dass man nur so hier und da etwas essen konnte. Wir passirten bei Aschaffenburg den Main, wo wir zugleich den bairischen Boden betraten, und vor bairisch. Militair unsre Ranzen und Pässe zeigen mussten; nachher den berüchtigten Spessart; fast den ganzen Tag fuhren wir hindurch, welch' ein herrlicher Wald, links und rechts war stets Geheg, und zwei bis dreimal sahen wir Wild. Abends gegen 9 Uhr langten wir in Würtsburg an, ich konnte wegen der Dunkelheit von dieser Stadt wenig sehen, dagegen ass ich recht gut und trank ein Spezial echten Steinwein, gleich wurde ich wieder in den Wagen eingepackt, und den andern Morgen gegen halb elf Uhr sah ich die Thürme vom lieben, lieben Nürnberg; was ist das für eine Stadt, es weht dem Fremden der alte grossartig deutsche Geist unter den Thoren der Stadt entgegen, man ist ganz feierlich gestimmt, so lang man in dieser Stadt ist. Ich besuchte die Burg, das Haus von Dürer, die Sebaldus-Kirche und weiss der Himmel wie die andern Kirchen, Kirchelchen und Kapellchen all' heissen, die man in jeder Ecke sieht; auch Dürer's Grab besuchte ich und nahm ein Blümchen mit. Ich sah innerhalb der Stadt nicht ein einziges modernes Haus. — Mit einer Retourgelegenheit fuhr ich den and. M. weiter, und zwar in 2 Tagen bis — München für 6 Guld. und

1 Guld. Trinkgeld, es sind 42 Stunden. —

In Ingolstadt übernachteten wir und den andern Morgen gings über die Donau, welche ich mir grösser dachte. Den Mittag, nachdem wir in einem Städtchen gespeis't hatten, fuhren wir einen ziemlich steilen Berg hinauf, die Reisegesellschaft stieg aus, um den Pferden Erleichtrung zu verschaffen, und als wir oben einsteigen wollten, sagte der Kutscher, eben an seinem Gespann beschäftigt, ganz pflegmatisch: „hinten sehn's auch 's Gebirg." Ich starrte hin, das Herz pochte zum Zerspringen, und wirklich sahen wir die volle Alpenkette, aber sehr schwach; wir mussten wieder einsteigen und um 7 Uhr rollten wir über münchnerisches Flaster. Ich bin wie gesagt, erst 3 Tage hier, und betrachte mich schon gar nicht mehr als Fremder, so herzlich bin ich empfangen worden. Ich habe seltsamer Weise Vieles dieses meinen Rheinsagen zu verdanken.* Alles kommt mir freundschaftlich entgegen, ich habe durchaus bei einem mit Sack und Pack einziehen müssen, es ist ein Düsseld. von Geburt, wir beide sind zusammen confirmirt worden, also eine alte Bekanntschaft. Er ist grade kein talentvoller Künstler, aber sonst ein herzensguter Kerl; nachher habe ich zwei herrliche Brüder, namens Folz, aus Bingen kennen gelernt, mit dem Jüngeren werde ich meine Reise in's Gebirg machen und zwar in 10 Tagen. Die Boisserée* sind leider in's Bad gereis't, werden aber mit jedem Tag erwartet. Nachher hab' ich kennen gelernt: Historienmaler: Kaulbach, Ruben, Landschaft: Krola, Morgenstern, Zimmermann, Thiermaler: Peter Hess und Karl Hess, Hainlein, Bildhauer: Schwanthaler, lauter Leute, die in Düsseldf. schwerlich alle Gegner finden. — Von dem, was ich in der Kunst in den drei Tagen schon gesehn, lasst mich schweigen, denn das lässt sich wahrhaftig nicht beschreiben, nur ein Register will ich machen: 1. das jüngste Gericht von P. v. Cornelius. 2. das Narrenhaus v. Kaulbach, 3. die kolossalen Bildhauereien für die Walhalla in Regensburg, 4. die Galerie, 5. die Arcaden, 6. die Galerie des Grafen Arco, 6. die, des Baron Reichenbach, 7. das Atelier des Landschaftmaler Morgenstern, 8. des Schlachtenmaler Dietz. Nun werde ich noch sehen: die Klyptotek, Pinakotek, die Residenz, die Leuchtenberg Gal. und die grosse in Schleissheim. — Ich muss enden. Ich bin recht gesund und es scheint mir, als würde ich dicker, denn ich kann beim Lachen meine Backen wieder sehn. Nun lebet Alle recht wohl. — in 4 Wochen habt Ihr den 2. Brief. —

Alf. Rethel.



ALFRED RETHEL, BLEISTIFTSTUDIE ZUR „SCHLACHT BEI KORDOVA"

Frankfurt a. M. d. 9 Juli 1842.

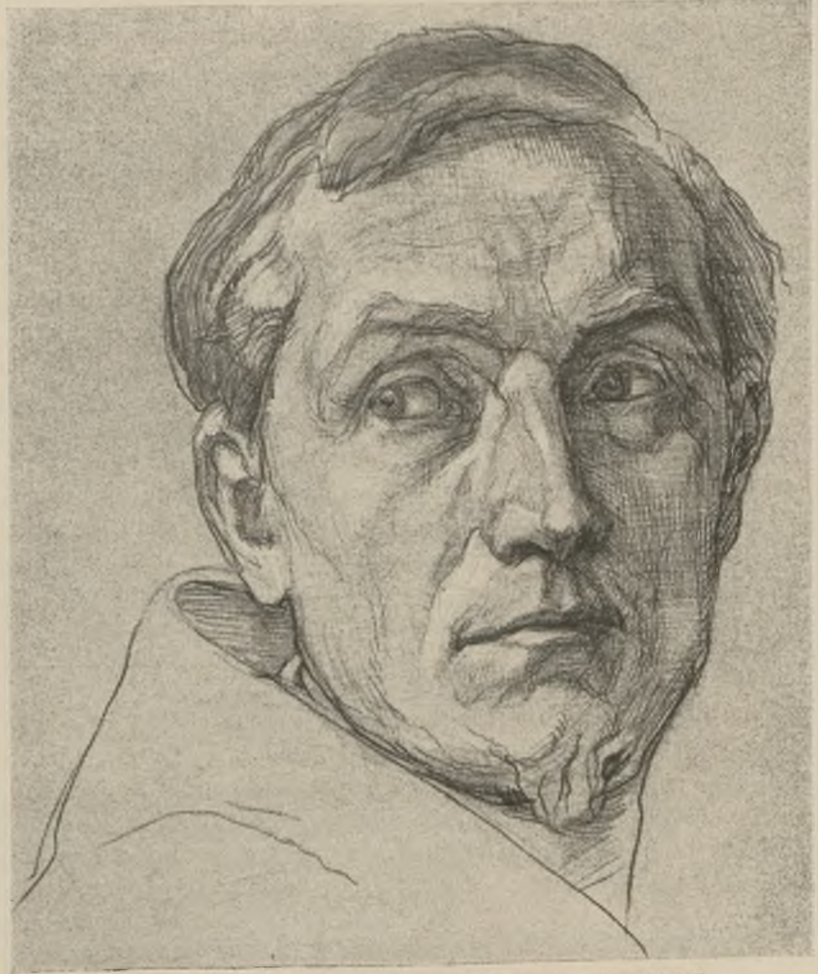
Liebe Mutter!

Ich nehme an dass Du wieder aus den märki-

* „Rheinsagen". Illustrationen Rethels zu einem Buche von A. von Stolterfoth.

* Die bekannten Kunstmäzene.

schen Gebirgen mit der schönen Rückerinnerung, welches herzliche Menschen, schöne Gegend, schönes Wetter und leidliche Gesundheit hinterlassen, in Deinem freundlichen Düsseldorf zurückgekehrt bist, und unternehme sofort die Beantwortung Deines lieben Schreibens vom 25. Juni — Die zufriedene und heitere Stimmung in Deinen Zeilen, ja Muth und Entschlossenheit zu einem Leben, welches, so Gott will noch recht viele frohe Stunden und Genüsse für Dich aufbewahret hat, machte auf mich einen ungemein frohen und beruhigenden Eindruck — lange erinnere ich mich nicht eines solchen Schreibens von Dir — herzlichen, herzlichen Dank, liebe Mutter, für Deinen Seelenerguss, denn nur in dem Bewusstsein, dass es den Meinigen wohl ergeht, kann ich mich meines, von den ausgezeichnetsten Gunstbezeugungen des Schiksals begleiteten Lebens recht erfreuen. — Lasst uns alle diese Heiterkeit beibehalten, denn, wahrhaftig, die ganze prachtvolle Ausschmückung der Erde deutet auf ein frohes wenn auch vielfach geprüftes Leben der Menschen hin — es geht uns ja gut — das was wir brauchen haben wir ja, und die Art und Weise wie wir dasselbe erhalten, ist die nicht geeignet um beneidet zu werden? Ich gebe Dir mein Wort, dass, bei meinen künstlerischen Bestrebungen fast nie der Gedanke kommt, wenigstens nie zur Hauptsache wird: „Du musst aus Pflichtgefühl für Deine Angehörigen schaffen" — nein ich schwelge ganz in dem Genusse der Kunst, und ist ein Bild gut vollendet, so ist das nachfolgende Klingende eine angenehme Zugabe, welche allerdings bei näherer Überlegung an Wichtigkeit gewinnt. — Nun zu etwas Anderem. — Mit der Aachner Geschichte* wird es endlich Ernst und ich stehe im Begriff zur Abschliessung des Contrakts zu schreiten. Durch die lange Dauer der Unterhandlungen hat sich meine Begeisterung gewaltig abgekühlt, und es ward mir seit längerer Zeit zur Gewohnheit über diesen Gegenstand ruhig und überlegend nachzudenken, meine Kräfte zu prüfen kurz die Sache von der Schattenseite auch näher kennen zu lernen. — Ich bin somit auf jedes Unvorhergesehene vorbereitet, und weiss recht wohl, was ich übernehme — es wird für alle Fälle gesorgt und habe ich meine Vorstudien und Kartons gefertigt, so habe ich so zu sagen $^2/_3$ der Arbeit beseitigt, und die Malerei in Aachen selbst, wird unterstützt von 3 tüchtigen Gehülfen leicht und rasch voran schreiten. Diese nach Wunsch aufzufinden wird meine Hauptsorge sein, und unter uns gesagt, hatte meine Dresdner Reise zum Theil diesen Zweck; wo ich auch glaube nicht umsonst spekuliert zu haben. Nein, liebe Mutter, beruhige Dich über das Kolossale dieses Unternehmens aus, und denke, dass recht behandelt



ALFRED RETHEL, BLEISTIFTSTUDIE ZUR „TAUFE WITTEKINDS"

* Es sollte bis zum Jahre 1846 dauern, ehe Rethel an die Ausführung der Entwürfe zur Karlsreihe, mit denen er 1840 im Wettbewerb gesiegt hatte, schreiten konnte. Die „Aachener Geschichte" kehrt oft in seinen Briefen wieder.

und angegriffen der Elefant, der das ruhigste und gutwilligste Thier auf Erden ist — Dagegen sind die Folgen in jeder Beziehung die ein glückliches Vollenden mit sich bringen so ausgezeichnet und brillant, dass die etwaigen Unannehmlichkeiten die zu ertragen waren, den Flohstichen zu vergleichen sind — zudem verspreche ich dir feierlichst dass wenn die körperliche Anstrengung in dem ersten Sommer mich zusetzt, ich Palette und Pinsel hinlege, und nur als Aufseher mit Rath und Wort die Arbeit leite — dann ist ferner der Plan meiner Zukunft, dass die Sommermonate wo ich in Aachen bin Du vereint mit mir den interessanten Aufenthalt theilst, besonders da Dir das Aachner Wasser so gut bekommt, das ist eine Idee, an der ich mit grosser Liebe hänge, und zur Ausführung kommen soll. — Hoffentlich wird sich das Uebel Otto's* sich auch nach und nach geben, und seine Kunst sich tüchtig entwickelt haben, dann muss der auch heran, und wir verleben angenehme Jahre. —

Alfred Rethel.



ALFRED RETHEL, BLEISTIFTZEICHNUNG ZUM „EINZUG IN PAVIA"

(Aachen) Montag den 13. Sept. (1847.)

Liebe Mutter!

Meine Arbeit** wird gut und gefällt — welches beides für den Fortgang des Unternehmens von nicht geringer Wichtigkeit ist. — Ich hoffe, dass es sich ähnlich bei Otto gestalten wird, indem er augenblicklich das lebensgrosse Porträt eines Franzosen beginnen wird, ebenso die Aussicht hat 2 Kinder zu porträtiren — es wird ihm natürlich sauer sich in die neue Art von Praxis hineinzufinden, welche ihm übrigens in jeder Beziehung gut bekommen wird — erstens muss er schnell malen und auffassen — zweitens mit weltfremden Menschen auf eine leichte und unbefangene Weise umgehen lernen — und drittens hat er durch diese Anstrengung nicht Zeit über den wirklich schlechten Erfolg seiner jüngsten Kunsterzeugnisse nachzugrübeln — Otto wird, falls er sollte Historienmaler bleiben dem Publikum gegenüber, unter meiner künstlerischen Stellung stehts zu leiden haben, oder müsste denn in Wirklichkeit und in der Meinung der Leute sich mir gleichzustellen die Kraft haben, welches wohl nicht der Fall ist, da ich genau weiss was ich zu leisten in Stande bin und worüber Otto zu gebiethen hat — schon der künstlerische Ehrgeiz ist bei weitem nicht in dem Grade wie bei mir — ich hoffe dies wenigstens — denn bei seinem körperlichen Zustande wäre dies wahres Gift. Es mag kurios klingen was ich über Otto und mir niedergeschrieben — ich halte dies aber für durchaus notwendig — besonders wenn seine übrigen Pläne und heissen Wünsche in Erfüllung gehen sollen, welche überhaupt bei ihm wohl den ersten Rang einzunehmen scheinen — dann muss er durchaus sein Feld was ihm der Himmel gegeben auf eine nüchterne praktische Weise bearbeiten und sich so ein bescheideneres aber auch viel innigeres Glück als das brillantere Loos seines älteren Bruders aufzuweisen hat, zu verschaffen suchen — ich werde ihm stehts helfend zur Seite stehen, und habe in mir die feste Ueberzeugung, dass es ihm noch einmal recht gut gehen wird. — Von seinem Bild in Cöln haben wir noch nichts gehört! — Nun adieu liebe Mutter, ich hoffe, dass Du und Emma wohl und zufrieden das schöne Wetter geniessen könnt — Grüsse Emma

Dein Sohn
Alfr. Rethel.

Aachen den 27. Septbr. 1847.

Lieber Steinle!

Zunächst meinen besten Gruss und die Voraussetzung, dass diese Zeilen Sie und die werthen Ihrigen im erwünschten Wohlsein antreffen möge — dann, das Bekenntniss, dass eine materielle Zunftangelegenheit leider der directe Grund dieser Zeilen sein muss, wobei ich jedoch voraussetze dass mein bisheriges Stillschweigen im lieben deutschen Hause

* Rethels jüngerer Bruder, zuerst Kaufmann, später ebenfalls Maler.

** Fresko. Besuch Ottos III. im Grabe Karls.

nicht so sehr zu meinem Nachtheil ausgelegt ist worden — nach Geschriebenem darf man uns in keiner Weise wohl beurtheilen —. Darum zur Sache; im Verlauf meiner hiesigen Arbeit habe ich an einem Theile derselben welcher uns (ich und Klar) hinlänglich ausgetrocknet erschien versucht zu temperiren und zwar nach der bekannten Art mit Eigelb und Essig, zweimal das leere Ei mit Essig gefüllt zum Eigelb — die Wahrheit zu gestehen sagte mir die Weise schon unter der Hand nicht zu — mir erschien die Brühe viel zu dünn und nur wo ich eine reine Farbe im Naturzustande mit derselben verdünnt auftrug erreichte ich was ich wollte — dagegen alles lasiren und dünn retuchiren mit gemischten Thönen floss unangenehm auf der Wand umher und wollte kaum trocken — ich liess nun dieses Hülfsmittel, und zwar zu meinem Glück, denn nach Verlauf von etwa 4 Wochen fing meine Tempera an, den schönsten Schimmel zu ziehen — zuerst glaubten wir es sei Salpeter bis zuletzt mit Wasser und Schwamm an einer Stelle die Tempera heruntergewaschen der Schimmel verschwand, und bis jetzt (etwa 14 Tagen) auch nicht wieder gekommen ist, welches nun wohl beweist dass diese Art wohl nicht die rechte sein wird — aber ohne Tempera geht es wohl nun einmal nicht und besonders bei mir als einem Anfänger im Frescomalen, darum ist meine Bitte an Sie lieber Steinle mir aus dem reichen Schatz ihrer Erfahrung, zu dem noch die berathenden Stimmen unserer übrigen Freunde und Colegen dort, das ihrige hinzuthun können, mir eine andere Art Tempera zu verrathen und mir solche baldigst mitzutheilen, denn in 14 Tagen gedenke ich mit meiner Grabscene fertig zu sein, und habe alsdann, falls die Klugheit mir nicht räth das Retuchiren bis zum nächsten Jahr zu lassen, grosse Lust das Bild ganz zu vollenden. — Sie sehen aus diesem nun dass ich die Hände nicht in den Schoss gelegt habe, und hat mir dies scharfe Arbeiten ausser meinen künstlerischen Resultaten auch den Vortheil gebracht dass ich damit ein starkes Heimweh nach Frankfurt betäuben konnte. Ich glaube mit meiner Arbeit, bei mässigen Ansprüchen mich zufrieden erklähren zu dürfen — auch fängt die Sache an den Hiesigen zu gefallen, wobei ich es wohl als ein Glück bezeichnen muss dass die Malerei gerade mit diesem Bilde begann indem es wohl eines der dankbarsten sein dürfte obgleich schwer, sehr schwer, fortwährend in dunklen Thönen zu arbeiten z. B. 2 Pfund dunklegrüne Erde ist schon darauf gegangen 1 Pfund dunkle Terasiena etc dabei eine Masse von Detail — täglich 4—5 Paletten, und endlich der Lichteffect — dabei nichts weniger als günstiges Wetter — genug, mein Bild wird fertig — auch Scitze und Pause musste ich hier noch machen; nur so konnte ich es aber auch hier aushalten — die wahrhaft schöne Umgegend abgerechnet ist hier wenig was künstlerisch anzuregen im stande ist — dazu als Maler ganz allein zu stehen, ich, der ich in dieser Hinsicht so sehr verwöhnt wurde aus dem lieben seltenen Kunstkreise in Sachsenhause herausgerissen und hierher zwischen al den Färber uud Nadelfabricanten geworfen und zwar für lange Zeit — ich habe hier erst recht meine Kunst lieben gelernt — es ist gut dass das Papier hier zu Ende geht, sonst würde ich eine Stimmung verrathen die nicht ganz zu meinem Barte passt. Nun adieu lieber Steinle einen schönen Gruss an Ihre werthe Frau an Veith, Ballenberger, v. Stralendorf und die Uebrigen und die Bitte um einen baldigen Brief.

Ganz der Ihrige
Alfr. Rethel.



ALFRED RETHEL, BLEISTIFTSTUDIE ZUR „TAUFE WITTEKINDS“

An die Mutter.

Dresden den 3. Fbr. 1851.

Soeben liebe gute Mutter erhalte ich Deine beistimmenden und beglückwünschenden Zeilen so wie die gleichen Sinnes von der guten Emma; durch dieselben bin ich um vieles froher und beruhigter in meinem Glück und sehe ich jetzt mit sicherem Erwarten der weiteren Entwicklung dieser für mich so entscheidenden Angelegenheit entgegen! Nehmt daher beide meinen herzlichsten und wärmsten Dank für die Beweise Euerer Theilnahme und besonders Dir liebe Mutter für Deine Zustimmung — werde ich Dir meine Marie* seiner Zeit persönlich zuführen, so wirst Du Deine Glückwünsche bestätigen und erneuern — sie wird durch ihre Aufgabe mir nie fern in meiner Kunstwelt werden, und selbst stets den regsten Antheil an dem nehmen was ich schaffe. Obgleich es mich drängt von ihr weiter fortzuschwätzen, so sind doch unmittelbare Anlässe da, mich gleich an euch schriftlich zu richten. Zunächst ist es Dein Unwohlsein und die damit verbundene Muthlosigkeit, welche aus Deinen Zeilen sichtbar hervorgeht und dass durch diesen Grund sowohl als auch durch meine nächste Zukunft Du veranlasst den Plan nach Aachen jetzt zu ziehen, aufgegeben hast. Mit diesem letzteren Entschluss muss ich gestehen, dass ich nun ganz einverstanden bin, und dass erst ein Ueberzug nach Aachen stattfinde, wenn wir alle dort beisammen sind und eins das andere wirklich nothwendig hat — es kann sogar wenn ich meine zu erwartenden Verhältnisse überdenke wohl möglich sein, dass ich einen Winter in Aachen zubringen werde, da ich mit meinen Vorarbeiten für die zweite Hälfte des Saales in der Unterbrechenszeit mich bedeutend vorarbeiten kann und mir das Wandern nebst Frau höchst unangenehm sein würde — auf jeden Fall kommt zu diesem Unternehmen eine günstigere Zeit. — Bei Deinem Unwohlsein liebe Mutter trägst Du mit, an dem allgemeinen Uebel, und scheint dies ein Seegen des milden Winters zu sein — die Leute, die der Grippe verfallen, sind alle im höchsten Grade angegriffen, jung und alt — hier ist kein Haus wo nicht eins oder mehrere auf der Nase liegen. Halte Muth und bedenke, dass Du auch Zeugin von meinem Glücke sein musst, — dass ich Dir eine Schwiegertochter von der niedlichsten und feinsten Art zuzuführen willens bin! — Ich bin natürlich viel im Hause meiner Liebe, was mich denn auch mit dem weiteren Kreisen der Familie bekannt macht — so war vor ein paar Tagen der Geburtstag vom Grossvater und zu demselben erschien von Berlin der ältere Bruder meiner zukünftigen Schwiegermutter nebst Frau und Kindern, er ist Justizbeamter und ein sehr guter Mann — seine Frau ist eine Nichte des verstorbenen Felix Mendelsohn und trägt denselben Namen — ich wurde herzlich von ihnen begrüsst — seitdem bin ich öfters mit ihnen zusammen gewesen; froh und heiter geht es in dem Hause zu, stehts wird nach dem Souper getanzt wo die Mutter meines Schatzes energisch am Klavier sitzt und spielt, während ein paar ältere Professoren der Academie mit dem Grossvater im Nebensaale Whist spielen. Nur eins befürchte ich, dass ich meiner guten Marie nemlich nicht ein so gutes Leben verschaffen kann, als sie es bisher gewohnt gewesen — doch ihr einfacher Sinn wird sich bald hierin finden — von ganzem Herzen liebt sie mich und Gott wird seinen Seegen geben. Das ist ein ungewohnter Anlass zum Schreiben und ihr werdet öfter von mir hören. Lebe wohl liebe gute Mutter Du wirst sehen, alle Deine Sorgen spinnen sich langsam aber sicher ab; — auch unsere Laura wird den Lohn ihres seltenen Wirkens und Geschicks sicher noch hier auf Erden ernten. Grüsse Emma recht sehr und behalte Muth

Dein Sohn
Alfred Rethel.

* Marie Grahl, Rethels Braut.

An seine Braut.

Blankenberg d. 16. Septbr. 1851.

Ach vielgeliebte Maria was für eine tiefergreifende Freude, für eine Seeligkeit haben Deine beiden so liebenswürdig unruhigen Briefe hier — fast am Ende der mit bisher bekannten Welt auf mich gemacht — ich glaube nie bin ich so schriftlich von Deinem liebenden Herzen so warm begrüsst, so über alle Maassen klahr geworden über das unendliche Glück Dich Engel mein, nennen zu dürfen! Maria wenn Du in Deinen Zeilen von dem Glücke sprichst, was ich Dir gebracht so ist dieses eine Anregung, ein Spiegel für mich worin ich immer mehr, immer klahrer Deinen hohen Wert erkenne und mein Herz ein Jubellied nach dem Andern mir das glühendste Verlangen nach meiner Liebe zu erleichtern sucht — so war es, so ist es jetzt — frei und ungestört, nur die gewissenhafte Besorgung meines hiesigen Zwecks ausführend, hänge ich ganz und gar Deinem Andenken an, beschäftige mich nur mit Dir, und begleitet mich Dein Bild in allen gewaltigen und merkwürdigen Episoden meines hiesigen Lebens — Otto ist gestern fort nach Hause, so bin ich scheinbar allein — mit Niemand habe

ich Bekanntschaft gemacht — ich bedarf es nicht — an Dir ist mein Gruss wenn der junge Tage anbricht, und ich vor dem Frühstück meinen Spatzirgang längst der wogenden See mache, die mir schon recht befreundet ist, so ist mir es als gingst Du mit, und mein ganzes Wesen ist so von Dir ergriffen dass ich in Wahrheit laut zu sprechen anfange und das Beste was die See in der Nacht ausgeworfen zurückgelassen wird Dir gezeigt, erklährt — ich höre dann das Donnerähnliche Getose der Brandung in nächster Nähe nicht, ganz Dir, mein Leben — das liebe Bild, als ich vom Vater gemalt nach diesem schauen musste, und links von seiner Seite, Dich Geliebte in jenem Sessel sitzend, mit Deiner Arbeit, mit Deinen leuchtenden Augen voller Liebe für mich selbst in hinreissender Lieblichkeit — da der lose Zufall gefällig mir auch mehr der schönen Reize meines Himmelsmädchens zeigte — dies reizende Bild und vielen hunderten Maria mein, trehten lebhaft und mit freudiger Ungeduld in meine glühende Phantasie — was kann da der Ocean machen, und wenn er mich auch 2 mal den Tag den Kopf auf die derbste Weise schüttelt und an die 30 mal mich dermassen über und über schüttet mit seinem 12—13 Grätichen Wasser so legte sich dieses glühende Verlangen nach Dir nicht — vielmehr jubelte ich jedesmal wenn so eine Woge über mich hinweg gegangen, und das Seewasser dass er mir in seinem Uebermuth in den Mund gezwungen, wie ein junger Walfisch in die Höhe gespritzt — Deinen lieben Namen, und empfange dann unmittelbar nachher die fernere Welle. — So lebe ich hier, meine geliebte Marie, Dein in voller Liebe und Erinnerung und in der Freude Dich bald an mein Herz zu drücken — verstehst Du auch mein Herz wie das Letztere gemeint ist? ich lasse dann meine Arme nicht wieder los — Du bist obgleich Königin über mich und doch meine Gefangene aber so wahrhaftig wie Gott uns gegenwärtig ist, sollen diese Bande nie Dir Kummer nie Dir drückend werden — Du mein Leben nur für Dich bin ich da! — Ich habe morgen meine 12 Bäder genommen — dann nehme ich noch 10 Bäder und die Zahl einer ordentlichen Cour ist vollständig und da kann ich ganz gut bis zum 21—22 Septbr. mit fertig werden und Alles Uebrige wird schnell abgemacht, und wie voraus erkannt werde ich mit letztem Septbr. schon bei Dir sein.

An seine Frau.

Düsseldorf, den 6ten Mai 1852.

Meine liebe Maria. — — Ja, dieser Brief des vergangenen Sonntags, geliebte Maria ist mir auch tief in meinem Herzen aufgenommen und hoffe ich zu Gott dass mir auch ein frisches Leben und Wirken für uns Beide vereint, — zu Theil werde — aber besonders für Dich, meine liebe Maria; — Du kennst nun mein reizbares Gemüth und wirst es begreifen können, dass ich während dieser Zeit auch zum Schreiben nicht mich aufgelegt fühlte; da habe ich nun auf dringendes Zureden meiner Schwester im eigenen Gesundheits Zustand, von gestern Morgen eine kurtze Reise nach Cöln gemacht; — ich wollte eigentlich nach Bonn, im Augenblick der Abreise empfiehlt mir der Arzt meiner Mutter für meinen Zustand den bekannten und geschätzten Sanitätsrath Königs in Cöln; — diese Reise war bald gemacht, und ich erinnerte mich auch dieses tüchtigen Arztes schon längst mit seinem Berühmtsein zu kennen — habe demnach nun auch, Gott sei gedankt, meinen Zweck erreicht, in mir die Persönlichkeit dieses Arztes bei seiner bedeutenden medicinischen Erfahrung sehr Vertrauen erregend und theilnehmend sich ausspricht. Er hat mir vollständige Heilung bei treuer Befolgung seiner Mittel versprochen.

N. S.

Ich hätte Dir noch Manches zu sagen aber der Arzt hat auf einige Zeit mir jede längere Kopfanstrengung versagt; verzeihe daher wenn ich kürtzer an Dir schreiben werde. —

Dein Alfred.



ALFRED RETHEL, DON QUIXOTE. ZEICHNUNG. 1833



KARL SCHUCH, ENTENSTILLEBEN

AUS EINEM TAGEBUCH

KARL SCHUCHS

Kenntnis der Mittel.

Die Erweiterung des Gesichtskreises ist das Einzige, was man für die künstlerische Erziehung Anderer thun kann. Rezepte an die Hand geben, zeigen wie man's machen soll, kann man nicht und wäre man der beste Maler. Kunst ist ja kein Ding, was einer dem andern nachmacht und ablernt — das muss jeder aus sich heraus erzeugen; es ist also mehr ein Erziehen des künstlerischen Triebes, was die Aufgabe des Lehrers ist — zu helfen das Eigene im Menschen frei zu machen — alles andere ist Dilettantismus und sei es noch so schön. Das Studium der andern kann nur den Zweck haben uns über die Verwendung und Tragweite der Mittel des Handwerks zu instruieren. Selbst darin darf man nicht zu weit gehen, weil jede Anschauung ihre logische Verwendung der Mittel hat, die sich so nicht auf eine andere übertragen lässt — daher für jeden — Künstler — eine andere sein muss.

Anm. d. Red.: Dieses sind einige Seiten eines bisher unveröffentlichten Tagebuchs, das aus der Pariser Zeit Karl Schuchs stammt. Der Freund und Studiengenosse des Künstlers, Karl Hagemeister, macht uns über diese Aufzeichnungen folgende Angaben: „Die Tagebücher Schuchs sind in Paris entstanden und zwar vom Herbst 1882 an. Er schrieb mir im Dezember 1882: ‚Ich habe ein Heft angelegt, mit den verschiedenen hervorragenden Namen von Daubigny, Troyon, Corot und anderen und lege alle meine Beobachtungen und flüchtigen Notizen da zusammen. Beschreibungen von Bildern, Beleuchtung, Palettensatz und dergleichen. Das Heft wächst.‘ — Als ich im Herbst 1883 nach Paris kam, schrieb er weiter und legte ein neues Heft an, in das er bis 1885 Eintragungen gemacht haben wird.“ Wir drucken vor allem die Sätze ab, die allgemeinere Betrachtungen enthalten. Der weitaus größte Teil des Tagebuchs besteht aus oft sehr eingehenden Farbenanalysen vor Bildern anderer Maler, die im „Salon“ oder sonstwo Schuchs Interesse erregt hatten. Diese Analysen würden dem Leser nicht viel sagen können, so grossen Wert sie für den Maler selbst gehabt haben mögen. Einige der in dem Tagebuch mit der Feder flüchtig gezeichneten Bildernotizen geben wir wieder. Für die Reproduktionserlaubnis sämtlicher hier wiedergegebener Bilder sind wir der Kunsthandlung Karl Haberstock-Berlin verpflichtet, die auch Besitzerin der auf den Seiten 300, 301, 302, 303, 305, 306 u. 307 abgebildeten Werke ist.



KARL SCHUCH, STILLEBEN

Fatal.

Es mag ja unangenehm sein, dass es nichts giebt, an das man sich so recht direkt halten kann — das ist aber eine „Eigentümlichkeit“ der Kunst.

Ton und Harmonie.

Bei uns verwechselt man auch Ton mit Harmonie — Sauce. Die Franzosen zeigen, dass Helligkeit auch Ton ist — gleiche Lichtstärke — auch ohne Sauce.

Die Halben.

Die „Halben“ in der Kunstgeschichte spielen eine blasse, vermittelnde, nicht beneidenswerte Rolle, wie die Eklektiker, die sie auch sind; sie sind vorsichtig und überzeugungslos, ohne Begeisterung für eine Idee und wollen sich bloss nicht aussetzen — heute den Impressionisten gegenüber scheint das sehr begreiflich —. Und doch sind's wieder bloss die „Affen“, die die an sich richtige Idee verderben. — Hütet euch vor euren Freunden!

❊

Es kann ein schlechter Philosoph oft Meister der Sprache sein und ein guter kann ihn deshalb studieren, ohne sich seiner Philosophie anzuschliessen.

❊

Ich bin meiner Einsamkeit froh. Sehe ich alle diese schlechten Bilder so sage ich mir, es wäre doch traurig, wenn du mit diesen Leuten auch noch umgehen müsstest. Wenn man sich an den und jenen erinnert, die man gekannt, muss man sich sagen: was kann denn so ein Vieh auch Vorstellungen haben, die uns interessieren könnten — und gar noch als Kunst! Denen mag man im Leben nicht begegnen.

Mancher nützt einem dadurch, dass man sieht, wie



KARL SCHUCH, STILLEBEN MIT FLASCHEN



KARL SCHUCH, STILLEBEN MIT ENTE

wenig Berechtigung Einbildung eigentlich hat — und man legt solche Thorheit ab.

Vom „Salon".

Sehr viele Landschaften haben keinen weiteren Existenzgrund als gross zu sein und grün — und weiter (ist) nichts davon zu sagen: sie sind grün und gross.

Früher malte man sie trotzdem sie bloss grün sind — heute weil.

Gilt auch vom Genre, was die Grösse betrifft. Wenn Werner das unbedeutende Motiv „Museumsbesuch" noch mit etwas Humor versetzt und klein malt, geht das; Béraud macht das lebensgross — seine Menschen stehen lebensgross als Staffage hingepflanzt inhaltlos herum — wie Stilleben. Das ist sehr instruktiv, weil es deutlich beweist: je weniger Geist, desto mehr muss die Materie herhalten, je weniger Qualität, je mehr Quantität. Das ist nur ein Beispiel — durchschnittlich sind die grössten Bilder die schlechtesten. Denn schon der Maler fühlt sich instinktiv gedrängt einen Ersatz zu geben für das was ihn fehlt — es ist ja, wenn man nicht in die Tiefe gehen kann, das Einzige was uns übrig bleibt in die Breite zu gehen. So die „beiden Schwestern". Es ist da kein Grund zur Grösse, als um jeden Preis aufzufallen. Sie erreichen auch ihren Zweck und schreien's laut hinaus wie geistlos sie sind.*

Als Béraud dieses Ding im Louvre anstrich, stand er da wie ein junger Gott, für den die alten Meister bloss deshalb gemalt, damit er sie seinerseits einmal benutzen und (sie) ihm ein Motiv abgeben. Er erregte viel Aufsehen, besonders bei den Kopistinnen. Ach, jetzt weiss es ganz Paris, dass er ein Esel ist.

Man sehe bloss bei den „Geschickten" wie sie eine Hand, Luft, Kopf malen — dass ist der Maassstab.

*

Hütet euch vor den Jüngeren!

* Jean Béraud, Genre- und Porträtmaler, Schüler Bonnats.



KARL SCHUCH, ZEICHNUNG AUS DEM TAGEBUCH

„Man wird bloss durch die Seinen verraten." Sie sind's, die durch Unverstand und das bekannte „Höherspringenwollen der hinteren Schafe", durch ihren missverstandenen Eifer, im bloss äusserlichen Erfassen eines Prinzipes immer und ewig der Sache schaden — sie sind's, die in bester Absicht unbewusst die Karikatur der Sache zeigen und einem so dieselbe eklig machen.

Hütet euch vor den Jüngeren! Schon geht es dem Impressionismus so, zu Anfang schon trampeln sie den Funken aus, der darin glüht; jeder will sich auszeichnen und überbieten an Manier statt an Geist und Selbstsuchen, jeder will neuartiger sein als der andere. Der geistige Gehalt einer Idee ist ihnen nicht so leicht zugänglich und so sind's die Aeusserlichkeiten an denen sie sich und andere sättigen. (Lieber Freund, die Aehnlichkeit ist bloss zufällig.) Am leichtesten fällt dieses natürlich denen, die durch kein künstlerisches Gefühl gehalten sind.

❊

Es ist im Impressionismus ein Versuch zu einer strengeren Anschauung in Farbe, (zu) naturwahrere Wirkung zu kommen — das ist das Fünkchen.

Angelerntes — Abgegucktes.

Man verkauft sich viel theurer, wenn man sich fremde schöne Federn aufsteckt; aber wertvoll ist bloss was man in sich findet und rechte Freude, kann man am Angelernten nicht haben. Man soll wohl die andern studieren — man lernt die Verschiedenheit der Anschauungen kennen und bemüht sich auch eine zu haben — man lernt auch Tragweite und Verwendung der Mittel kennen. Doch soll man nicht, indem man sie verwendet wie X oder Y, sich deren Vorstellung und Anschauung herbeiziehen und aufpropfen.

❊

Man muss durchaus zu einer strengern Anschauung kommen; die geniale Flottheit hat sich überlebt — das hübsche Beiläufige.

❊

Es liesse sich ein interessantes Büchelchen schreiben über das Kolorit bei den Alten und Neuen. Das Schwierige läge hauptsächlich in der Einteilung des Stoffes.

❊

Habe was gelernt — ja; das ändert aber nichts im Maass — vielleicht in den Resultaten. Wissen schafft wohl Können; aber man kann sich bei alledem sehr unbefriedigt fühlen — trotz Fortschritt.

❊

In mittlerer Dunkelheit wendet sich Schwarz am besten an, aber weder im tiefsten Dunkel noch im hellen Licht. Darum besonders in Landschaft ist das Malen aus gemischtem Schwarz und seinen Komponenten vorzuziehen.

❊

Meine Palette Schwarz, Asphalt, Chrom war ganz gut gefunden; nur musste noch Cobalt, Indischrot und r(oter) Lack dazu und Sienna, Neapelgelb und etwa gelber Lack.



KARL SCHUCH ZEICHNUNG AUS DEM TAGEBUCH

Nimmt man Cadmium für Chrom so sollte man auf körperlicheres Rot sehen, um nicht zu transparent zu werden.

✻

Die „Unterstandslosen" im Louvre, vorzüglich wenn sie kalte Füsse haben.

✻

Nichts geniert mehr als Mittel einer Vorstellung anzuwenden, wenn wir letztere nicht haben. Das hindert bloss die eigene Vorstellung auszudrücken und ihre Mittel dazu zu finden.

nicht endlich eine Reaktion im Stoff eintreten — sollen wir das nie verwenden und immer im Spinat bleiben? Ist das allein darstellbar? Zum Studieren war's gut, gerade weil uns die Einfachheit zwang ins Tiefe zu gehen — das Motiv bestach nicht durch sich — das Malerauge musste es erst zugänglich machen. H. bleibe zu Haus bei seiner Natur, die ihm vertraut — meine Natur sind die Alpen, das heisst was ich am besten kenne.*

Wir haben jetzt keine Alpenmaler, es ist in schlechte Hände geraten.

✻



KARL SCHUCH, SCHMIEDE VOM WESSLING

Selbst sehen und selbst finden — darin liegt die Bedeutung der Meister.

✻

Mancher verhungert bei vollem Kübel, der nicht zu fressen versteht; mich hat die Einsamkeit das Studieren gelehrt.

✻

Ich geb's nicht auf. Auf Grund des durch die Franzosen vertieften Verhältnisses zur Natur, aus dem Studiencharakter heraus jetzt die Alpennatur anzupacken.

Ein neues Verhältnis; wir haben gelernt Luft, Wiese, Baum und Strauch zu sehen und darzustellen und sonst vieles, durch Courbet, Daubigny, Corot; soll

Wenn sie keine Melodie haben besetzen sie das Orchester doppelt.

✻

Man ist viel farbiger, namentlich bei Luft, wenn man die Farben statt zu sehr zu vermischen mehr nebeneinander hinsetzt und (sie) auf der Netzhaut (sich) mischen lässt.

✻

Jetzt, wo der Respekt nach dem Salon vor den Anschauungen anderer gefallen darf man's vielleicht wagen selbst eine zu haben — mit eigenen Augen zu malen suchen.

✻

* Wahrscheinlich Karl Hagemeister.



KARL SCHUCH, LANDSCHAFT BEI FERCH

Juvenal Satiren lesen.

✻

1201 Journale in Paris erscheinend!

Ein Kritiker über Leibls Bild: — dafür gebe er die ganzen 2000 Bilder des Salon!

✻

In Salzburg gelesen: „Gross dumm bin ich weil ich nicht alles weiss." In Norddeutschland denkt man so nicht.

✻

Wenn der Selbsterhaltungstrieb der wichtigste ist am Menschen — dann sind die Tiere die vollkommensten Geschöpfe, die haben das längst begriffen und geübt — dann kommt der Bauer, dann erst der Rest.

Der Bauer kann so stolz sein, dass ihn ein Geschenk demütigt, nie so, dass ers ausschlägt.

✻

Hier sind Flecken an der Sonne, dort aber wohl keine Flecken, aber auch keine Sonne.

✻

Die Alten machten die Weiss wie Manet, nur statt Sienna nahmen sie Asph(alt), Ocker, r. Lack, dann Neapelgelb, Blau.

Im Grund malte Courbet ebenso, statt Ultr(amarin) = Pariserblau, statt Neapel vielleicht Chrom dunkel, Sienna vielleicht mit Chrom für Ocker.

✻

Erdige Kartoffeln — schönes Grau.

✻

Wer unrichtig weiss ist schlimmer dran als wer gar nichts weiss.

Auf Brachfeld bauen ist leichter denn auf Wald, der erst gerodet werden muss.

✻

Kunstfalsifikate. H.

✻

Das zu lernen was man nicht kann ist an sich recht gut und schön, besser aber jedenfalls das auszubilden, wozu die Fähigkeit in uns liegt und nichts gegen die Natur versuchen. Der Fisch thut jedenfalls

besser sein Schwimmen zu pflegen als fliegen lernen zu wollen.

❊

Was der Laie von der Malerei will, sind Bilderbogen für grosse Kinder.

❊

Ein Daubigny bei Sedelmayer .... Seine Palette ist mir lieber als Jettel, freier, nicht so abgesteckt, gelenkiger und umfangreicher und könnte man damit jeden Jettel herausbringen.*

❊

Delacroix-Rousseau und die andern romantischen Neuerer und Zeitgenossen haben doch wohl die beste Palette gehabt.

❊

Monet arbeitet doch im Vorgrund zu viel mit den Farben der Luft. Es wird freilich alles hellfarbig und luftig, aber wenn auch alles zurückweicht, so geht doch vor dir zu wenig vor.

*Erst alles Vorgrund — jetzt alles Hintergrund. Da ist Lepage** doch richtiger, wenn auch Monet ungleich grösser ist.*

Da ist wieder zu vermitteln. Kühle Arbeit — aber da liegt die Aufgabe.

Darauf ist jetzt auf den Ausstellungen das Augenmerk zu richten.

Bastien-Lepages Palette scheint wohl die modernste und gebräuchlichste zu sein — nun ihre verschiedene Anwendung verfolgen; aber wie werden einst die mit gelbem Lack gemalten Bilder aussehen.

❊

Pfingsten.

Das Komponieren kann in zwei Richtungen geschehen, die sich wohl ausschliessen, indessen bis zu einem gewissen Grad kombinieren können. Diese zwei Richtungen sind Form und Farbe.

In letzterer Richtung wird der, der auf Farbe komponiert das Gesetz der komplementären Wirkungen als etwas Positives zu berücksichtigen haben. Wir wissen, dass komplementäre Farben sich gegenseitig steigern und so eine starke — die stärkste Farbenwirkung geben.

1. Immerhin wird eine dominieren müssen.

2. Wird eine reiche Orchestrierung wieder den Gegensatz für unser Auge vermitteln müssen, das heisst, jede einzelne der beiden gegnerischen Farben müsste sich in allen sonstigen Verbindungen mehr oder weniger zeigen — besonders in denen aber, die zwischen ihnen liegen und den Uebergang allmählich bilden und verständlich machen.

Zum Beispiel: Stilleben von Artischoken und Aepfeln, Weinglas usw. — Also grün und rot (Vermittelung Gelb-Orange). Grün bis ins Blau und Violett einerseits, besonders aber ins Gelb und Orange, das die drastische Brücke bildet von einer zur andern.

3. Der neutrale weisse Grund, das Tischtuch, Porzellanteller und Silber, bilden den klarsten neutralsten Grund, auf dem sich diese koloristische Handlung abspielt.

Dieses Weiss ist auch gleichzeitig ein zweiter Gegensatz, zwischen farblos und farbig und steigert auch als solcher die Wirkung.

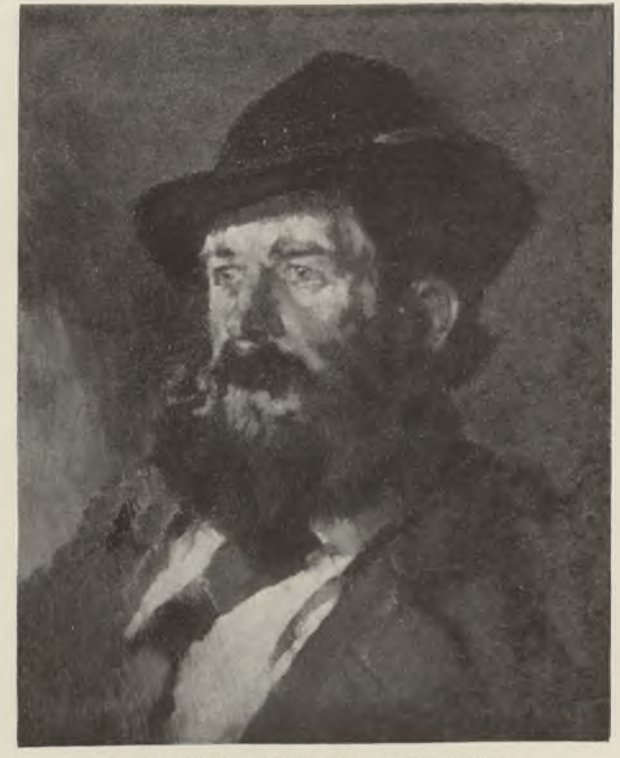
❊

Teilt man sich einem Minderen mit, so hält er entweder sich für „Etwas“ oder dich für „Nichts“.

❊

Wenn die Deutsche dumm und schlecht genug ist sich zu prostituieren, dann ist sie auch zu dem Geschäft zu dumm und zu schlecht.

❊



KARL SCHUCH, BILDNIS KARL HAGEMEISTERS

* Eugen Jettel, geb. 1845 in Mähren. Von den Fontainebleauern beeinflusst, dem jüngeren Wiener Malerkreis angehörend.

** Jules Bastien-Lepage.



ANTOINE PESNE, BILDNIS FRIEDRICHS DES GROSSEN

FRIEDRICH DER GROSSE
IN DER KUNST

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER



m 24. Januar hat die Berliner Akademie eine Ausstellung eröffnet zum Gedächtnisse des vor 200 Jahren geborenen grossen Königs. Das Programm ist einer Anregung des Kaisers zu danken und wurde aufs glücklichste entwickelt durch das oft bewährte Organisationstalent des Akademiepräsidenten Arthur Kampf und die ausdauernde Tüchtigkeit Alexander Amersdorffers. Reiches, durch Paul Seidels Bemühung geordnetes Material kam namentlich aus den Schlössern von Potsdam.

Friedrich in der Kunst: ist das Thema. Der König in hundert Spiegeln. Wie die Anekdote wuchert, wie die Legende ihre Schleier um die harte Thatsächlichkeit breitet, wird sichtbar. Zuerst das Ikonographische aus Monumenten des achtzehnten Jahrhunderts, Gemälden, Kupferstichen, Skulpturen. Dann die patriotische Arbeit preussischer



ANTOINE PESNE, BILDNIS DER TÄNZERIN BARBARINA



ADOLF MENZEL, FRIEDRICH DER GROSSE UND DIE SEINEN BEI HOCHKIRCH. 1856
MIT GENEHMIGUNG DES VERLAGS GUSTAV SCHAUER, BERLIN

Maler des neunzehnten Jahrhunderts: Friedrich als Objekt — und oft als Opfer — einer Genrekunst, die zum Monumentalen aufstrebt.

Der König war nicht nur Gegenstand der Kunst, er hat als Sammler, Gönner und Bauherr schöpferisch oder doch fördernd gewirkt. Er hat die bildenden Künste zwar nicht ernst genommen, ihre schmückende Wirkung aber geliebt und reiche Mittel, Geist und Mühe aufgewendet, seiner Person einen glänzenden Rahmen zu geben, indessen diese Person mit den Jahren immer schlichter und geistiger wurde. Einen Abglanz der in den Schlössern wohl konservierten Pracht fällt in die Akademiesäle. Zwei Räume der Ausstellung sind sehr geschickt mit schönen Möbeln aus Potsdam dekoriert.

Friedrich als Bauherr: dieses Thema konnte nur gestreift werden. Eine Reihe photographischer Aufnahmen und alte Veduten erinnern mindestens an das Kunstgebiet, auf dem der König sich am glücklichsten bethätigt hat.

Friedrich als Sammler: dieses Thema blieb diesmal beiseite. Hatte doch die Akademie-Ausstellung von 1910 die von dem König importierten französichen Kunstschätze zu einem Ganzen vereinigt, das unvergessen ist.

Zunächst präsentiert sich die Ausstellung als Porträtgalerie. Der König selbst im Mittelpunkt, auf verschiedenen Altersstufen, Verwandte, Freunde, Generäle, Prinzessinen, Tänzerinnen.

Wer sich nähert, begierig, die reiche, tiefe und widerspruchsvolle Natur Friedrichs ausgeprägt zu finden, wird enttäuscht. Antoine Pesne hat den Kronprinzen des öfteren gemalt. Das bekannteste Exemplar — aus dem Kaiser-Friedrich-Museum fehlt nicht, und mehrere, wenig davon abweichende Fassungen gesellen sich hinzu. Ein Prinz, der gesunde Tüchtigkeit mit heiterm Lebensgenuss im schönsten Gleichgewichte zu halten scheint. Mehr nicht. Damals hatte der Dämon die Züge noch nicht geprägt, oder doch nicht so scharf geprägt, dass der Hofmaler, dessen Blick gewiss nicht in die Tiefe drang, besonderes wahrzunehmen vermocht hätte. Später, als Denkarbeit und Schicksal den Kopf umgeformt hatten, erhielt kein Maler, geschweige ein grosser Maler, Gelegenheit, den König kennen zu lernen. Die Volksvorstellung, die sich von Pesnes blühendem Prinzen abwandte, das Genie in einem gebrechlichen Körper, das weitgeöffnete Herrscherauge in einem mageren gealterten Antlitze suchte, empfing zweifelhafte Nahrung. Die unendlich vielen Porträts, die überall in preussischen Landen und weit darüber hinaus verbreitet wurden, Malereien und Kupferstiche, Büsten, Dosenbilder und Porzellanfiguren, zumeist Kopien von Kopien, zeigen die Individualität zur ärmsten Formel erstarrt. Zwischen Pesnes Prinzen und den populären „alten Fritz“ schiebt sich das relativ unbekannte Bildnis, das Ziesenis schuf. Dieses Porträt, das den König in seinen mittleren Jahren darstellt, ist leider recht unergiebig.

Pesne ragt unter den Porträtisten seiner Tage hervor und herrscht in dieser Ausstellung. Er hat in langer Reihe fast alles, was in der reinen und scharfen Luft des preussischen Hofes individuelles Wesen entfaltete (bis zu seinem Tode im Jahre 1757) geschildert. Friedrich II. hatte diesen Maler nicht etwa gewählt oder nach seinem Geiste gebildet. Pesne war vielmehr schon 1710, in den Tagen des ersten preussischen Königs, nach Berlin gekommen. Er wurzelte (auch dies wird leicht vergessen) in der Louis XIV.-Periode, war 1683 zur Welt gekommen, ein Jahr vor Watteau, zwei Jahre vor Nattier, und hatte Paris schon 1703, als Watteau neunzehn Jahr alt war, verlassen, um eine Zeitlang in Italien zu leben. Seine Kunst ist eklektisch mit einem Einschlage von italienischer Barockmalerei. Endlich hat das norddeutsche Wesen während der siebenundvierzig Berliner Jahre seine Kunst gewiss nicht unberührt gelassen.

Beim kunstkritischen Urteilen angesichts dieser Pesne-Galerie muss zugunsten des Meisters daran erinnert werden, dass er viel mit Gehilfen zu arbeiten hatte, namentlich wenn es galt, Bildnisse fürstlicher Personen zu wiederholen. Nicht nach allem also, was unter seinem Namen geht, darf er gerichtet werden. Überdies sind manche seiner Arbeiten in recht üblem Zustand auf uns gekommen. Halten wir uns an das Beste — auf der Ausstellung etwa die unbekannte italienische Sängerin (163) und der Graf v. Keyserlingk (240). Wenn auch nicht so schlagfertig pointierend wie Perronneau oder La Tour, sich eher phlegmatisch gehen lassend, hat Pesne in einigen Männerporträts Tüchtigkeit und Bonhommie individuell nuanciert und meisterlich ausgedrückt, die italienischen Schönheiten aber mit blühendem Leben und gesunder Anmut erfüllt. Seine Farbe verrät nicht selten wählerischen persönlichen Geschmack. Mit eingehendem, dabei geistreichem Vortrage behandelt er die reiche Kleidung, Stickerei, Pelzwerk, Spitzen, Federn und Brokate. Nur einige ältere Arbeiten leiden unter Schwerfälligkeit und Dunkelheit. Pesne erscheint für einen

Hofmaler des achtzehnten Jahrhunderts nicht besonders höfisch und nicht besonders galant, jedenfalls viel sachlicher als Nattier, der massgebende Pariser Bildnismaler dieser Generation.

Wenn die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts überall Frankreichs Geschmacksrichtung einzuhalten scheint, blieb wenigstens in der Unterströmung deutsche Art nie ganz unwirksam. Selbst Rembrandts dem Zeitgeist fremde Gestalt taucht öfters überraschend auf. Unvermittelt und hart steht das Französische neben dem Deutschen in der Produktion des in Berlin geborenen, in Paris ausgebildeten Kupferstechers Georg Friedrich Schmidt, dessen Grabstichelblätter französische Bildnisse vollkommen wiedergeben, während er in seinen Radierungen ein verspäteter Rembrandt-Nachahmer ist.

Gegen Ende des Jahrhunderts wird die deutsche Gefühlsart selbstbewusster, sowohl in Chodowieckis Illustrationen, wie in Anton Graffs Bildnissen. Dieser Radierer und dieser Porträtmaler ziehen ihre besten Kräfte aus der bürgerlichen Gesellschaft, die dank den „Aufklärern" sich gehoben hatte, und blicken aus gemessener Entfernung zu Friedrich auf, um den es einsam geworden war. Wohl hat der Berliner Illustrator mit einigen seiner bekanntesten (nicht aber besten) Blätter den König gefeiert, blieb aber dem Gegenstand in Bescheidenheit innerlich fremd, da ihm zum Monumentalen, Pathetischen und Heroischen der Zugang fehlte.

Die Bildhauer, die zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts vor die Aufgabe gestellt wurden, dem grossen König ein Denkmal zu errichten, hatten es schwer, da das tausendmal wiederholte Antlitz zur Maske geworden und der bildliche Bericht von seinen Thaten, kleinlich und anekdotenhaft, die Phantasie anzuregen wenig geeignet war.

Es klingt paradox, doch scheint diese Ausstellung es zu bestätigen: Menzel, der aus zeitlicher Ferne und auf dem beschwerlichen Umwege gelehrten Forschens zu einer Anschauung kam, führt näher an die Person des grossen Königs heran als irgendein Bildner des achtzehnten Jahrhunderts. Der Abstand war vielleicht nötig. Die Zeitgenossen waren geblendet und vermochten, nahe stehend, Friedrichs Grösse nicht zu übersehen. Immerhin hat Menzel eine beispiellose Leistung vollbracht, indem er die frederizianische Welt im Bildlichen verewigte. Wer des Meisters Methode, seine Wahrheitsliebe, seine strenge, fast pedantische Gewissenhaftigkeit beobachtet, kommt leicht zu einer falschen Vorstellung. Rationalistisch zu erklären ist seine Schöpfung durchaus nicht, sie hat vielmehr Teil an jener Traumsicherheit, die echter Kunstgestaltung eigentümlich ist. Kräfte, die sonst miteinander im Streite liegen, haben sich vereinigt; eine Begabung von höchst eigentümlicher Mischung musste geboren werden zur Erweckung einer gestorbenen Welt. Ob alles in Menzels Darstellung „richtig" sei, wie sollen wir das entscheiden, woher den Maassstab nehmen? Menzel hat fast allein das Bildliche aus Friedrichs Zeit festgestellt und uns seine Gestaltung so scharf eingeprägt, dass sie richtig erscheint, so lange sie konsequent ist. Jenseits der „Richtigkeit" ist diese Bildwelt überzeugend, weil sie aus inniger Verehrung geboren, Hoheit und Würde hat und dem Gegenstand angemessen erscheint.

Menzel hat viel für den König gethan, indem er das Ideal versinnlichte und die Volkssehnsucht erfüllte. Der König hat aber auch viel für Menzel gethan. Sobald der Maler sich seiner Lieblingsaufgabe zuwendet, gewinnt sein Strich an Stilsicherheit. Freilich hat er zwischen 1840 und 1860, also in der Periode seiner jugendlichen Kraft an den Gemälden und Illustrationen zu Ehren Friedrichs gearbeitet, aber auch in späterer Zeit gewann er, zu dem Thema zurückkehrend, die alte Kraft wieder. Und gewiss reckte sich der Breslauer Lithographensohn nur mit Hülfe seines Königs zu der fast majestätischen Sicherheit seines Wesens und Gebahrens auf.

Vor des Meisters Gemälden, die, soweit sie dem Könige gewidmet sind, mit einer Ausnahme, in der Akademie beisammen erscheinen (auch „Hochkirch", das wenig bekannte, am ehesten dramatische und am ehesten monumentale unter seinen Schöpfungen), mischt sich der Bewunderung ängstliche Spannung bei. Ein Stück Tragik liegt in dem Kampfe mit der Ölfarbe und den grossen Maassen. Wir geniessen die Bilder nicht wie die bescheidenen schwarz-weissen Blätter, die Illustrationen zu Kuglers Buch und zu Friedrichs Schriften, als etwas Natürliches und Vollkommenes. Am Ende sind auch die Gemälde Illustrationen, wenn ihnen auch die Farbigkeit und der grosse Maassstab eine gesteigerte Illusionskraft verleihen, und vielleicht sind sie in Folge der erhöhten Illusion minder gute Illustrationen. Eine gegen das Historienbild misstrauische Kritik könnte in Menzels Gemälden Niederlagen, in den Holzschnitten Siege erblicken, hätte aber hinzuzufügen, dass der Maler — wie sein König — gross auch im Unterliegen war. Wie gross, ermisst man am besten, wenn man



ANTOINE PESNE, BILDNIS DES GRAFEN VON KEYSERLINGK

Meissoniers Napoleonsbilder (oder was so ziemlich auf dasselbe herauskommt und auf der Ausstellung möglich ist, Seilers Friedrichsbilder) vergleicht. Das Fatale ist, dass kein empfindender Mensch zugleich an einen Napoleon denken und Meissoniers Künste geniessen kann. Vor solcher Fatalität sind wir bei Menzel sicher, da er Friedrichs Thaten höher als irgendwelche Kunstleistungen schätzend, nie eine Wirkung sucht, die nicht dem grossen Gegenstande dient und untergeordnet ist.

Das historische Genre im allgemeinen darf wohl nicht als normale Kunstgattung gelten, wenn auch unter der einzigen Konstellation — Menzels Zusammentreffen mit Friedrich dem Grossen — auf steinigem Boden etwas gewachsen ist. Selbst vor den besten Dingen, die Menzels Muster hervorgerufen hat, wie (auf der Ausstellung) A. Kampfs Gemälde, erlangt man nicht die volle Sicherheit, dass auf diesem Feld ein Weiterarbeiten gedeihlich und erspriesslich sei.



ANTOINE PESNE, BILDNIS KNOBELSDORFFS



ALBERT V. KELLER, LATOUR D'AUVERGNE. SKIZZE
AUSGESTELLT BEI ED. SCHULTE, BERLIN

ALBERT VON KELLER

VON

JULIUS ELIAS

Es will Abend werden im Haus der Münchener Alten, der Generation von 1870 und 1880; Uhde ist gegangen; vor ihm Piglhein. Trübner wurde versprengt; Fritz August Kaulbach vergoldet Jahr für Jahr die eigene Dekadenz und spielt selbstgefällig den unnahbaren maître-peintre in seiner Wolkenhöhe weiter: es bleiben Habermann und Albert Keller, zwei grosse Maler, die nur deshalb nicht europäische Grössen wurden, weil sie sich zu sehr auf sich selbst zurückgeworfen und in den grossen Kämpfen der Zeit mit einer allzu bequemen Zuschauerrolle begnügt haben. Wiewohl die Arbeit ihres Lebens beharrlich war in dem Suchen malerischer Natur, so war sie doch auch beharrend. München kann selbst den stärksten Köpfen eine Art Capua werden, und vom Münchener Künstler-Sybaritentum liest man schon in den Kritiken der achtziger Jahre. Andrerseits war und ist es auch hinwiederum ein gesegneter Boden: nirgendwo sonst in Deutschland diese lebhafte Hingabe ans Technische, die innige Überzeugtheit, dass der Künstler von Grund aus was lernen müsse; nur hier die unbeirrbare Ehrfurcht vor anderer Verdienst und fremder Meisterschaft — noch sehe ich Bruno Piglhein im kleinen Saal der, „Bays of Glasgow" vor Guth-



A. VON KELLER, PARISERIN UND KIND
AUSGESTELLT BEI ED. SCHULTE, BERLIN



A. VON KELLER, DAS DINER
AUSGESTELLT BEI ED. SCHULTE, BERLIN

ries Studien knien. Ein Malheur war es nun freilich, dass zuerst die impressionistischen Begabungen aus zweiter Hand, die Nachhut, und nicht die grossen Neuerer selbst nach München kamen. Habermann war das naivere Temperament, Keller hatte die umfassendere malerische Vorbildung. Beide aber hatten immer eine gewisse Scheu vor der Öffentlichkeit: Habermann, der Melancholiker, und Keller, der Ironiker, der persönlich viel durchlebt hat und nun dem Weltlauf mit überlegener Gleichgültigkeit zusah. Beide nahmen wohl an der sezessionistischen Bewegung teil, doch keineswegs streitbar, auf vorgerücktem Posten, wie Uhde, oder kindlich entflammt wie Piglhein — sie wurden, den Händeln abhold, mehr mitgezogen, als dass sie mitstürmten. Galt es aber einmal, die Sezession draussen auf neutralem Boden wirksam zu vertreten, so wurde immer der elegante Absonderer Keller zu so diplomatischem Geschäfte auserlesen.

Sie liebten Stille um sich, — sie verlangten nicht, durch gehäufte Sonderausstellungen ihren Persönlichkeiten Feste zu geben und so für ihr Werk in die Ferne



A. VON KELLER, AUFERWECKUNG
AUSGESTELLT BEI ED. SCHULTE, BERLIN

Propaganda zu machen. Habermann hat noch heute seinen Monographen nicht gefunden, und auch Keller musste alt werden (geb. 1845), bis ihm der Versuch einer kunstgeschichtlichen Klassifizierung beschert wurde. Hans Rosenhagens Knackfussbüchlein ist mehr berichtend als charakterisierend, mehr beschreibend als analytisch; immerhin ein reichlich illustriertes Dokument redlicher Begeisterung; wie ein Zeitgenosse seinen Mann in die Historie deutscher Kunst hinein haben möchte, das liest man mit Interesse, aber auch mit Zweifel.

Fast gleichzeitig aber wurden diesem Mann zwei grosse Ausstellungen in Berlin gerüstet: im vorigen Jahre bei Fritz Gurlitt (im Katalog erschien auch hier Rosenhagen als getreuer Lanzenträger) und heuer bei Schulte. Die Unternehmungen ergänzten einander, aufschlussreicher aber war wohl die letzte: man hatte hier, in konzentrierender Überschau, den physischen und metaphysischen Keller, das Weltkind und den grübelnden Problematiker, den modernen wie den antikisierenden Geist, die selbstsichere Gefasstheit und die klammernde Nervosität, den zweiseitigen Kulturmenschen, der das geschmückte Leben sucht und durch den Schmuck hinter das Leben will. Und, was malerisch am meisten interessiert, – man hatte vor allem den Keller der siebziger Jahre, dessen jugendlicher Schwung so voll Kraft und Reife ist. An den Altmeistern, zumal an den Niederländern gebildet, in Paris von Courbet und Stevens angeregt, in München von Leibl und seiner Schule befeuert und mitgerissen, tritt Keller, der als Rambergschüler schon das anekdotische Genre in eine gewisse Sphäre der Natur erhoben hatte, blond und heiter, fertig und sicher in das Ringen der Zeit um den koloristischen Geschmack hinaus, mit jenem persönlichen Akzent, der das Leben der Gesellschaft, das Wesen der Frau unbefangen nur nach der farbigen Erscheinung wertet. Der Porträtmaler liegt diesem zärtlich empfindenden Freund der Damen schon tief im Blute, aber er ist noch sehr weit entfernt von repräsentativer Art, vom Typisieren; er belauscht mehr, überlässt sich mehr dem Zufall, als dass er mit Maestra „Bilder" baute. Ganz früh ist schon seine Sensibilität hochentwickelt, aber sie reagiert, indem sie ausscheidet und die Wirkung für einen einfachen Geschmack vorbereitet; lässt sich nicht vom Farbenrausch überrumpeln wie später. In der Halbhelle Weltdamen, kräftig und doch wieder zart konstruiert; schwarze Seide, die knistert, oder Sammet, der in weichen Faltenwürfen und Bauschungen sich selber kost. Gleichsam notiert sind Farbenflecke, spärlich, doch um so effektreicher: weisse Spitzenmanschetten, der Zipfel eines Taschentuchs, das Relief eines lichten Kragens, ein Stückchen Korallenkette, der flüchtige Schimmer einer rosa Schleife, das dürre Gelb eines Strohfächers. Der menschliche Ausdruck wie so oft bei Stevens: ein Lebensgefühl von gedämpfter Fröhlichkeit. Keine Jagd auf beauté: nur der schöne, d. h. natürliche



A. VON KELLER, FRAU VON KELLER
AUSGESTELLT BEI ED. SCHULTE, BERLIN

und schlichte Ausdruck. Fast von höherer Diskretion noch waren damals die Interieurs Kellers. Scheue Umrissenheiten, hingehaucht, als schäme sich der Maler, konstatierend in fremdes Eigentum eingedrungen zu sein. Der Tag will sinken: zwei Gemächer in abgestufter Dämmerhelle von Silbergrau: aus dem Hintergrund, wo Dinge und Menschen ins Ungewisse schwanken, das Ahnen einer musikalischen Seele: eine Art fassbarer Wirkung in der Ergriffenheit der beiden Personen, die im blauen Salon des Vordergrundes zuhören. Man unterscheidet keine Gesichter, die etwas aussagen und posieren könnten. Man empfindet nur Linien und Farben – Umschreibungen der wirklich angeschauten Natur, und

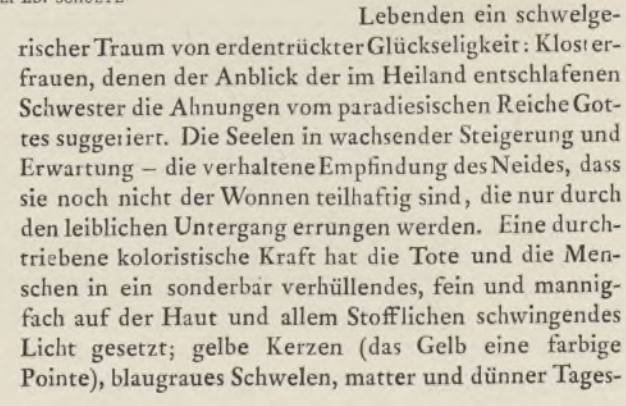
dieser Abglanz drückt uns stimmungsreich die Wirklichkeit ein.

Das war für München „neue Richtung“ und wie alle Reformen hat Keller damals die Ungunst der Kritik erfahren. Was ihm das Schöne war, war seinen Rezensenten das Hässliche: sein Vortrag war „widerwärtig“, „die Nachlässigkeit will er zum Ideal erheben“; seine Farbe ist „schmutzig“, seine Form „unklar“, sein Ausdruck „erinnert an den Spatel“. (Diese Dummheiten habe ich aus Lützows „Zeitschr. f. bildende Kunst“, Jahrgang 1873, herausgepickt.) Immer dasselbe Lied. Je weiter sich aber Kellers Temperament von der Naivetät entfernt, je bewusster er geistige Dinge in den Dienst der Malerei stellt, je glänzender und bravouröser er der höheren Gesellschaft als Schilderer nervöser Überkultur und exzentrischer Lebensäusserungen opfert, desto mehr wächst Kellers Werk in der allgemeinen Schätzung. Gewöhnlich wird der Mittagspunkt seiner Entwicklung in das Lustrum von 1885 bis 1890 verlegt, in die Zeit, da er die Auferweckung, den Hexenschlaf, den Latour d'Auvergne und seine epatantesten Bildnisse von Frauen (zum Beispiel von Frau Kuehlmann) schuf. Nun bin ich zwar nur über das zu schreiben verpflichtet, was sich heut in der Mördergrube meines Herzens regt; allein ich finde doch von dieser scheinbaren Emporentwicklung, die ich als Zeuge in München miterlebte, nach länger als fünfundzwanzig Jahren noch jetzt manches interessant genug, um es kurz zu beleuchten.



A. VON KELLER, DAME UND LEUTNANT
AUSGESTELLT BEI ED. SCHULTE

Um die Mitte der Achtziger wurde dort in vornehmen Malerkreisen der Okkultismus Mode. Gabriel Max führte an. Er galt als ein ausgemachter Dunkelmann, Zauberer und Magier. Mit Unrecht: denn er konnte sich auf seine naturwissenschaftlichen Studien und Sammlungen wie auf die Thatsache berufen, dass er mehrere Schwindlermedien entlarvt hatte. Immerhin war der Niederschlag des Mediumismus in seiner Malerei von allerlei Geheimnissen umwoben. Von Keller wusste jedes Kind, dass ihn die Séancen nur als Maler interessierten; wie er in der Anatomie Stunden lang sass, um Weiberleichen zu malen, so notierte er hier voll Eifer den körperlichen und geistigen Ausdruck der Frau in der Hypnose oder Katalepsis. Er hatte immer für seine Aufgabe gehalten, das Innenleben, die gemütlichen Verfassungen, das Nervenrätsel seiner weiblichen Modelle zu suchen, die „odeur de femme“, über alle farbenharmonischen, chicen Toilettenkünste hinaus; nun wagt er sich, durch wissenschaftliche Beobachtungen geleitet, ins Gebiet der Ekstase, der Vision, der andern, unbewussten Existenz, des Wunderglaubens, der kein Wunder mehr ist, der seelischen Erleuchtung. Er nimmt Motive des Neuen Testaments, der Heiligengeschichte, der Blutzeugentragödie und der Hexenprozesse. Ohne Rücksicht auf Zeitkolorit und Kostüm. Er schildert die Macht des Willens in einer epileptischen Messiasgestalt und — sehr faszinierend — die Legende einer Heiligen: die Hypnose des Schmerzes; einen Zauberschlaf. Jenes Stadium, da das Leiden zur Lust wird. Es sieht der Geist, was er will: bei körperlicher Anästhesie das regeste Leben des Gemütes — das nimmt schon Himmelsfreuden voraus. Und auf einem andern Bilde — unter Lebenden ein schwelgerischer Traum von erdentrückter Glückseligkeit: Klosterfrauen, denen der Anblick der im Heiland entschlafenen Schwester die Ahnungen vom paradiesischen Reiche Gottes suggeriert. Die Seelen in wachsender Steigerung und Erwartung — die verhaltene Empfindung des Neides, dass sie noch nicht der Wonnen teilhaftig sind, die nur durch den leiblichen Untergang errungen werden. Eine durchtriebene koloristische Kraft hat die Tote und die Menschen in ein sonderbar verhüllendes, fein und mannigfach auf der Haut und allem Stofflichen schwingendes Licht gesetzt; gelbe Kerzen (das Gelb eine farbige Pointe), blaugraues Schwelen, matter und dünner Tages-





A. VON KELLER, FRAU VON LE SUIRE
AUSGESTELLT BEI ED. SCHULTE, BERLIN

schein . . . . Ein psychologisch vertieftes Theater doch immerhin ein Theater.

Diese jäh erwachte Lust am Makabren späht auch nach sensationellen Vorgängen des Tages, sich an ihnen zu befriedigen. Eine Exhumierung. 1889 schickte die französische Regierung den Präfekten des Departement Doubs, Herrn Graux, nach Deutschland, um die Gebeine des Kriegshelden Latour d'Auvergne, der am 27. Juli 1800 bei Oberhausen an der Donau gefallen und in Feindesland bestattet worden war, ausgraben zu lassen. Keller hat die seltsame Staatsaktion auf ihrem Höhepunkt erfasst, sozusagen im Menzelgeiste. Sanitätssoldaten haben die Knochenreste aus einem provisorischen Sarg in die französische Holzkiste gelegt, die, von der Trikolore umhüllt, auf einem schwarzen Sockel liegt. Ein Bataillon des 15. Regiments hält das hügelige Terrain in weitem Viereck umzogen — — ein warmer Sommertag; kein Wölkchen; das strahlende Laub uralter Bäume; grünende Wiesenhänge; ein Leuchten in der Luft, und dazwischen das russige Feuer von Fackeln, und ein Gewimmel von Uniformen und Fahnen. Eine Gruppe scheidet sich aus und aus ihr der gallische Typus eines lebhaften Mannes. Er spricht feurig, von seinem edlen Gegenstand ergriffen, mit raschen Gesten. Auf diesem Militärbilde wie auf der fast gleichaltrigen Sittenschilderung „Das Diner" steht Kellers spielerische Beherrschung der Form auf ihrer Höhe.

Als mir Keller zum letztenmal gegenübersass und wir von der alten Zeit sprachen, da meinte er: „Nun ich in die Jahre gekommen bin, möchte ich Männerporträts malen: etwas Starkes, Einfaches, Menschliches und Gesundes." Dabei schien er an den reinen, fröhlichen Malerelan der Siebziger zu denken. Und man kann sich wohl denken, dass der realistische Romantiker, der er in der Zeiten Lauf geworden ist, noch einmal frisch vom Leder zieht, und dass der Realist die Romantik zum Teufel jagt. —

Mit Keller kam ein guter Kamerad von der Sezession, *Benno Becker*, zu Schulte. Er hat einst mit Ludwig Dill der Münchener Landschaftsmalerei jenes dekorative Wesen gegeben, das beinah die Farbe auslöscht, wie in einem ewigen melancholischen Dämmer lebt und fast nur Gobelinschönheiten schafft. Das mag reizvoll sein, wenn eine Persönlichkeit sich mitteilt; für eine Schule ist es nicht ohne Gefahr; Manieristen werden erzogen, nicht Maler. Beckers italienische Erlebnisse erlebt man in dieser pikanten Form der farbig nuancierten Linie willig mit. Ein kleines angenehmes Dokument kräftigerer Naturanschauung sei aus der Sammlung wiedergegeben. Dieser relieflose, auf die einfachsten Ausdrucksmittel angewiesene Natureindruck schmeichelt nicht dem Geschmack allein, sondern auch dem Auge und dem Herzen



BENNO BECKER, LANDSCHAFT
AUSGESTELLT BEI ED. SCHULTE, BERLIN

KUNSTAUSSTELLUNGEN

WIEN

In Wien hat man sich wieder einmal aufgeregt, und zwar über die *Norweger im Hagenbund.* In der Faschingszeit. Trotz Schiele und Kokoschka, die nachgerade die Wiener gegen Nervenschoks immun gemacht haben sollten. Nun ja, das neue Wien ist innerlich eben noch immer die alte Stadt an der sagenhaften „blauen" Donau mit der offiziellen und offiziösen Hätschelung des – ach! – so süssen Kitsches, der preisgekrönten Minderwertigkeit.

Die Ausstellung enthält gewiss viel Unzulängliches, Unklares, Ungeschicktes, Wirres und irgendwoher Geborgtes, aber auch einiges, das kunstmässig gelungen, das stark, rein, neu und schön ist. Manche der Maler sind noch fremden, hauptsächlich französischen, Einflüssen unterthan, manche sehen wir in einen Kampf um die Befreiung ihrer Persönlichkeit verstrickt, einzelne haben die Kraft, ernst und gelassen die innere Notwendigkeit ihres Schaffens durch ihre Werke zu erweisen. Zu diesen letzten gehören — nach meiner Empfindung — Edvard Munch, dieser spezifisch norwegische Maler schwer lastender Stimmungen, Severin Grande, dessen „Junges Mädchen" mehr ist als die, von Wiener Malern viel bewunderte, meisterliche Lösung eines schwierigen koloristischen Problems, da es eine ergreifende Darstellung des in sich Hineinlauschens ist; ferner Henrik Sörensen, Per Krogh, Arne Kavli, Ludwig Karsten, Nikolai Astrup und Oluf Wold Torne. Wer sich unbeirrt mit aufgeschlossenen Sinnen vor die Bilder der genannten Maler — einige hier nicht genannte wird er ihnen nach eigenem Geschmack noch gesellen können — hinstellt und wartet, bis sie auf ihn zu wirken beginnen, wird ihnen Kunstwert und die Fähigkeit seelischer Kraftübertragung nicht abstreiten können. Es ist kein Genie unter diesen Norwegern, es sei denn ein latentes, aber es sind durchweg Männer, die, in geheimnisvoller Weise mit allerlei Hinter- und Vorweltlicem verbunden, befruchtender wirken als die vielen Kunstakrobaten, denen man besonders in Wien gern willig Beifall spendet.


EDV. MUNCH, BILDNIS DES SCHRIFTSTELLERS GIERSLÖFF
AUSGESTELLT IM WIENER HAGENBUND

Bemerkt sei noch, dass mit dieser Ausstellung nicht eine Repräsentation des gesamten gegenwärtigen Kunstschaffens in Norwegen, sondern hauptsächlich das Streben der jüngeren norwegischen Künstler zur Anschauung gebracht werden soll. Das Ausstellungskomitee, unter Vorsitz des Direktors der Königlich Norwegischen Nationalgalerie in Kristiania, Herrn Jens Thiis, dachte sich wohl, und das ganz richtig, dass es keinen Zweck hätte zu zeigen, dass es, wie überall in der Welt, auch in Norwegen konservative Maler giebt. Auf diese Weise gelangten, noch dazu unter staatlicher Patronanz, die „Jungen" zu uns (ein nachahmenswertes Beispiel), wo sie, die vermeintlichen „Barbaren aus dem Norden", bessere Europäer sind als wir.

Eine Ausstellung „Französischer Meister" veranstaltete die *Galerie Miethke.* Von den dreissig Gemälden waren zehn Meisterwerke, die übrigen zwanzig Werke von Meistern wie Courbet, Manet, Renoir, Monet, Pissarro, Sisley und Cézanne. Manets Bildnis seiner Frau ist koloristisch eine Delikatesse, in der Grün, Grau, Rot, Violett und Blau entzückend harmonisiert sind. Wundervoll ist auch die von Monet 1876 gemalte „Lektüre im Freien". In diesen und einigen anderen Bildern von Pissarro und Sisley ist eine in Wien ungewöhnlich anmutende Malkultur enthalten. Etwas Elementares ist dagegen in Cézannes Bildern, namentlich in einem „Knabenbildnis" und im Bildnis der Frau des Künstlers. Courbets grosses Gemälde „Die Ringer" ist eine Arbeit von altmeisterlicher Tüchtigkeit, die jedoch in der Nachbarschaft der andern Werke fast akademisch wirkte.

Die *Galerie Arnot* führte eine Kollektion englischer Aquarellisten vor, die sehr vornehm, sehr kultiviert, aber auch ein wenig fade wirkte.

Im *Kunstsalon Heller* stellte sich Charlotte Behrend den Wienern mit einer Kollektion vor.



EDV. MUNCH, BLOND UND SCHWARZ
AUSGESTELLT IM WIENER HAGENBUND

Die Ausstellung des Aquarellistenklubs im *Künstlerhaus* und die Ausstellung des „*Österreichischen Künstlerbundes*" waren Veranstaltungen von überwiegend lokalem Interesse.

A. Roessler.

❊

Wie wir erfahren, wird die „Moderne Galerie" dadurch erweitert und umgestaltet, dass auch die österreichische Kunst der Vergangenheit in Zukunft aufgenommen wird.

Demgemäss wird die bisherige Bezeichnung „Moderne Galerie" in den Namen „Österreichische Staatsgalerie" abgeändert.

Die wesentliche Thätigkeit der Galerie wird wie bisher darin bestehen, die Entwicklung der Kunst vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts bis zur Gegenwart in bedeutenden und typischen Beispielen — auch der ausländischen Kunst — darzustellen. Darüber hinaus soll die Staatsgalerie die ältere österreichische Kunst von den Anfängen an aufnehmen. Diese letzte Sammelthätigkeit wird sich in Anschluss an die Denkmalpflege vollziehen.

BERLIN

Eine umfangreiche Ausstellung von Bildern des einflussreich und segensvoll als Akademielehrer und Ausstellungsleiter in Dresden wirkenden Gotthardt Kuehl fand im *Kunstsalon Mathilde Rabl* statt. Wir haben zum sechzigsten Geburtstag Kuehls einen ausführlichen Aufsatz über ihn von Paul Fechter gebracht, so dass wir heute auf diese Würdigung verweisen können. (Jahrg. IX, S. 627 u. f.) Die Ausstellung bestätigte durchaus das damals Gesagte. Besonders deutlich ist vor diesen Bildern der letzten Zeit die Nachwirkung Menzels zu spüren — die Nachwirkung des alten, des geistreich bunten, des pikant nüancierenden Menzel. Liebermanns Breite hat Kuehl, dieser Intelligenteste unter den Genossen des Berliner Meisters, ja nie gehabt. Auch ist er nie ganz über eine gewisse ölfarbene Schwere hinausgekommen — vor allem dort nicht, wo er das Licht malt. Menzel, Liebermann, Uhde, Trübner und moderne spanisch-italienische Virtuositäten sind in seiner Kunst fest verwachsen. Es liegt diese Malerei ungefähr auf der Linie Kalckreuth — Skarbina — A. Kampf.

❊

Bei Paul Cassirer wussten neue Bilder von Lovis Corinth eine schöne Wirkung zu thun. Zwei Selbstbildnisse mit absichtlich forziertem Gesichts-



SEVERIN GRANDE, JUNGES MÄDCHEN
AUSGESTELLT IM WIENER HAGENBUND

ausdruck, in denen Corinth sich als Krieger dargestellt hat, einmal mit behelmtem Haupt, ein andermal mit Kürass, eine gelbe Fahne schulternd, wirken in ihrer frohen Kraft und geschmeidigen Kühnheit um so ergreifender, als man den Künstler in den letzten Wochen krank wusste. Es ist in diesen Bildern – und ebenso in dem grossen Stilleben, in der Thoma-Trübnerartigen Gebirgslandschaft und der „Mutterliebe“ die schöne Fülle einer sinnlich reifen Männlichkeit. Alles ist wie hingeschrieben, mit poetischer Phantasie und liebenswürdiger Verve. Alles freilich auch ein wenig eilig und obenhin. Die „Versuchung des heiligen Antonius“ – ein älteres Bild – deutet auf das reich Barocke im Wesen Corinths. Tiepolo als moderner Naturalist und Ostpreusse. —

Die nackten Frauen auf grünen Ateliersesseln Franz von Hatvanys stammen aus Ingres' türkischem Bad. Auf dem Weg über Cézanne. Dieser in Paris sich bildende Ungar ist ungefähr den Weg Vallotons gegangen und da etwa angekommen, wo heute Walter Bondy steht. Doch hat Bondy mehr Geschmack und Kultur.

Heinrich Hübner fährt fort ein ungemein ernster Arbeiter zu sein, wenn er auch über Konstatierungen äusserer Eindrücke nie recht hinauskommt. Bei aller Richtigkeit und allem Geschmack im einzelnen fehlt das Erlebnis, das im Interieur die Seele des Raums entdeckt. Hübners Interieurs sind zu sehr „eingerichtet“, sind zu sehr gesellschaftlich empfunden, zu wenig menschlich. Das Beseelte vermisst man um so mehr, als man Hübners Malerei um ihrer Redlichkeit willen durchaus schätzt. —

✻

Eine Kollektion von Arbeiten Ludwig von Hofmanns war bei *Fritz Gurlitt* zu sehen. Es waren dem Charakter nach ähnliche Arbeiten wie die vor einigen Wochen in der Sezession gezeigten. So sei denn das damals Gesagte auch auf diese Ausstellung angewandt.



HENRIK LUND, DIE GATTIN DES KÜNSTLERS
AUSGESTELLT IM WIENER HAGENBUND

Merkwürdig war, ein grosses Wandbild, ein Fresko, das Hans Thoma 1887 für ein Frankfurter Café gemalt hat und das beim Abbruch des Hauses nun abgelöst und auf Leinwand übertragen worden ist. Es ist ein Orchester halb bäuerlicher Musikanten dargestellt, eine erweiterte Münchener Biermusik, in einer durchweg vortrefflichen Charakteristik, in einer sehr einfachen aber wirkungsvollen Freskotechnik, die mit wenigen zeichnenden Tönen und modellierenden Lichtern eine stille Flächenhaftigkeit suggeriert. In jener für Thoma charakteristischen Haltung zwischen sentimentalem Naturalismus und altdeutscher Monumentalität. Auch dieses Fresko ist im Grunde nur ein grosses Bilderbuchblatt; doch ist auch eine innere Beziehung zu jener Kunstgesinnung, der die Neapeler Fresken Hans von Marées' entstammen, von fern wenigstens wahrzunehmen.—

Eine neue Erscheinung ist der Zeichner Lachenmeyer, der früher Architekt war und zur Malerei übergegangen ist. Seine Zeichnungen verraten vor allem Verständnis für die alten holländischen Zeichner, die er an seinem früheren Aufenthaltsort Aachen in bequemer Nähe hatte, und ein Talent die Anregungen ins Moderne zu übertragen. Auffallend ist die Geschicklichkeit und Leichtigkeit der Niederschrift. Doch liegen in diesem Punkte auch die Gefahren, die Lachenmeyer zu vermeiden hat. Man wird diesen Künstler im Auge behalten müssen.

✻

Eine Ausstellung „Der gedeckte Tisch“ bei *Friedmann und Weber* war mehr eine gesellschaftliche als eine künstlerische Veranstaltung.

✻

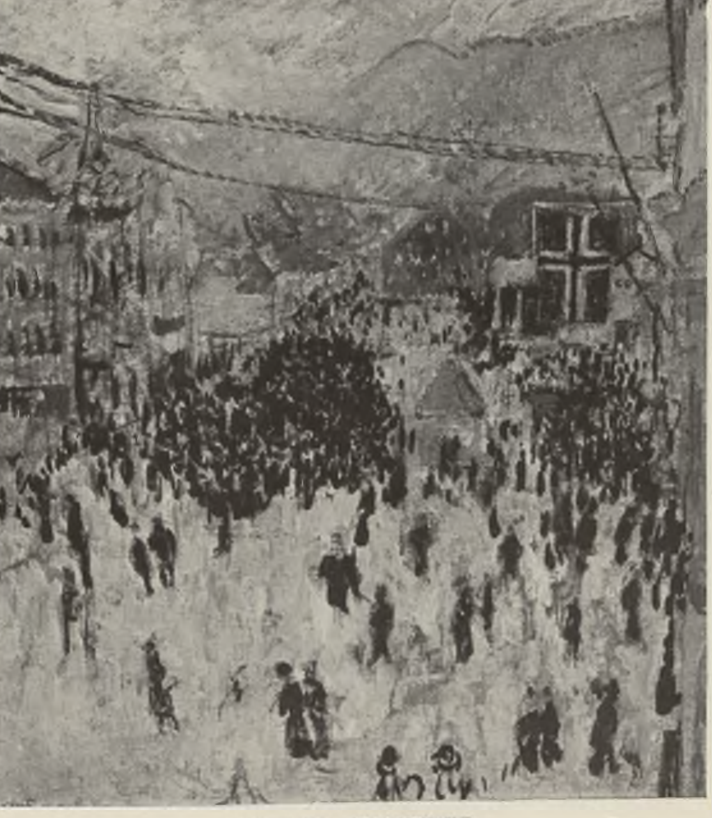
Bei *Keller und Reiner* wußte Robert Richter durch einen echten Empfindungston in seinen gobelinartig vereinfachten Landschaften das Interesse des Betrachters zu erregen, trotzdem an der Wand gegenüber Fritz

Burger all seine Geschicklichkeiten spielen ließ. In seinen Figuren aber ist noch allzuviel Tendenz.

Einen entschieden erfreulichen Eindruck hinterließen Arbeiten Otto Hettners. Er ist zu etwas Neuem vorgedrungen und scheint auf dem Wege das Systematische zu überwinden. Es verschwinden die leeren Stellen in seinen Bildern und ein reger farbenfroher Geschmack kommt zum Vorschein. Die neuen Arbeiten übertreffen für mein Gefühl den Ludwig von Hofmann von heute. Und nicht nur durch die Jugend, die darin ist. K. S.

MÜNCHEN

In der *modernen Galerie* fand vom 15. Januar bis 15. Februar eine Ausstellung von vierzig Werken Renoirs statt, über die zunächst in Parenthese zu bemerken wäre, dass dies die erste Ausstellung eines französischen Künstlers in München ist, die allgemeine Anerkennung gefunden hat. Dabei war die Fühlung nicht einmal so leicht zu gewinnen. Einer Wand voll Kostbarkeiten von einer unerhörten malerischen Kultur, den „Canotiers“, der „Dame mit Katze“, „In der Loge“, „Porträt des Fräulein D. R.“, zumeist Bildern aus den Jahren 1879 bis 1885, stand eine zweite gegenüber mit sehr wechselvoller Qualität, flaue Porträts in freskohafter, in der Farbe ein mattes Rosa bevorzugender Technik, daneben ausserordentlich feine kleine Landschaften (1900 bis 1902) und als Abschluss die „Jungen Mädchen, ein Album betrachtend“ von 1899. U.-B.



ARNE KAVLI, STRASSENBILD
AUSGESTELLT IM WIENER HAGENBUND

KÖLN

Unter dem gewagten Titel *„Kölner Sezession“* haben sich die modern gesinnten, in Köln geborenen, schaffenden oder sonstwie mit Köln liierten Künstler zusammengeschlossen und im *Kunstgewerbe-Museum* eine erste Ausstellung gezeigt, die freilich mehr Versprechungen und Enttäuschungen brachte, als positive Taten und Neuschöpfungen. Der zum Vorsitzenden erwählte A. Deusser (aus Düsseldorf!) hatte ein paar ruhige und reife, aber bekannte Bilder zu der Ausstellung beigesteuert. — Wie mit Erfolg moderne Kunstgesinnung sich auch in Köln erhebt, zeigt der seit einiger Zeit bestehende „Gereonsklub“, der allmonatlich wechselnde Atelierausstellungen veranstaltet, in denen Werke unsrer Modernsten vorgeführt werden: Amiet, van Dongen, Frieß, van Gogh, Guérain, Herbin, Kandinsky, Manguin, Marc, Marquet, Sérusier, Vlaeminck u. a. — Auch wäre des kürzlich eröffneten *Rheinischen Kunstsalons* zu gedenken, der gute Kunst zu bieten verspricht: neben orientalischen Antiquitäten allerlei objets d' arts, einige Klassiker, wie Manet, Courbet, Renoir, erlesene Schöpfungen von Cézanne und van Gogh, und, neben Zeichnungen von Pascin, die ganze Schar der jungen Franzosen.

Eine beachtenswerte Veranstaltung war die Gedächtnisausstellung des kürzlich verstorbenen Hans Brühlmann (1878—1911) im Kunstverein. Stillleben von leuchtender Farbigkeit und ausdrucksreiche große Akte, in denen sichtbar wird, wie ein monumentales Ahnen unerfüllt vergehen mußte.

A. F.

FRANKFURT A. M.

Zur Herausgabe von Reproduktionen nach Zeichnungen bedeutender Künstler soll unter dem Namen „Prestel-Gesellschaft“ eine Vereinigung von Interessenten gebildet werden, denen gegen einen jährlichen Beitrag eine Jahresmappe geliefert wird. Für 1912 ist die erste Mappe mit Nachbildungen nach Zeichnungen alter Meister im Grossherzoglichen Museum zu Weimar vorgesehen, deren Herausgabe in den Händen des Direktor Dr. H. von der Gablentz liegt. Vertreten sind die Meister der deutschen, französischen, italienischen und niederländischen Schule. Alle drei Jahre sollen auch Zeichnungen neuerer Künstler publiziert werden,

so zum Beispiel im Jahre 1915 Arbeiten der bedeutendsten „Römischen Künstler deutscher Nation". Für die Leitung zeichnet verantwortlich Rudolf Schrey, Direktorialassistent am Städelschen Kunstinstitut, den Verlag hat die Kunsthandlung A. Voigtländer-Tetzner übernommen.

DÜSSELDORF

In der *Kunsthalle* stellten drei jüngere Maler Kollektionen neuerer Werke aus: M. Clarenbach, der Unermüdliche, der seine bekannten Motive immer wieder neu und geschmackvoll variiert, W. Ophey, dessen nervöse Pastellinien die Impression belebter Strassen oder öder Landschaften zu geben wissen, und Werner Heuser, der sich in Paris eine reiche und vornehme Palette im Studium Cézannes erworben hat.

A. F.

BERLIN

Der deutsche Künstlerbund erlässt im Verein mit der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft folgenden Protest:

„Der Wettbewerb um das Bismarck-National-Denkmal ist beendet. Eine der grössten Aufgaben, die der monumentalen Architektur und Bildhauerei unserer Zeit gestellt wurden, soll in einer Weise vergeben werden, die in der gesamten Künstlerschaft Erbitterung hervorruft.

An diesem Wettbewerbe haben sich die deutschen Künstler mit 379 umfangreichen Entwürfen beteiligt und Opfer gebracht, deren materieller Wert die für die Ausführung des Denkmals in Aussicht genommene Summe von zwei Millionen Mark weit übersteigt.

Aber sie brachten diese Opfer im Vertrauen darauf, dass den im Ausschreiben genannten Preisrichtern ein massgebender Einfluss auf die Durchführung zustehe.

Diese Preisrichter, die wegen ihres hohen künstlerischen Ansehens erwählt wurden, haben mit grösster Sorgfalt ihrer Aufgabe gewaltet und nach eingehender, gewissenhafter Prüfung ihr Urteil in klarer Weise abgegeben.

Doch dieses Urteil wurde vernichtet durch den Beschluss einer nach Zahl und Namen unbekannten Mehrheit von Laien; das Preisgericht wurde zu einem dekorativen Schaustück entwürdigt. Und so ist es gekommen, dass ein Entwurf, der nach Urteil des Preisgerichtes nicht in Frage stand, zur Ausführung bestimmt wurde.

Wir erheben Einspruch gegen diese Vergewaltigung künstlerischen Urteiles, gegen diese verletzende Missachtung der Arbeit deutscher Künstlerschaft und der Männer ihres Vertrauens.

Wir fordern die Durchführung des aus künstlerischer Überzeugung stammenden Spruches des Preisgerichtes und erwarten, dass den Künstlern ihr Recht werde."

Wir kommen auf diesen Protest und auf die darin behandelte Frage im nächsten Heft zurück.



AUG. LACHENMEYER, ZEICHNUNG
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

AUKTIONSNACHRICHTEN

Bei *Rudolf Bangel* in Frankfurt a. M. finden im März folgende Versteigerungen statt: Am 12. März Gemälde älterer Meister, Sammlung I. de Vigny-Chaton; Kollektion eines süddeutschen Sammlers; am 20./21. März Gemälde älterer und moderner Meister, Antiquitäten und Kunstsachen; am 27. März Sammlung von Gemälden ausschließlich Frankfurter Meister. —

Am 20. März 1912 findet in der *Galerie Helbing*, München eine Versteigerung von Gemälden moderner Meister statt, nämlich die Sammlung des Gutsbesitzers Ernst Czermak, München und anderer Besitz. —

Am 18. März wird bei *Amsler & Ruthardt* in Berlin die bekannte Sammlung J. Aufsesser versteigert. Aufsesser war einer der eifrigsten Sammler aller auf Alt-Berlin bezüglichen graphischen Darstellungen. Seine Sammlung enthält Blätter zur brandenburgischen und preussischen Geschichte, Ansichten aus Berlin und Potsdam, sowie Graphik und Originalzeichnungen von Chodowiecki, Hosemann, Schroedter, G. F. Schmidt, Menzel, Schinkel, Franz Krüger, G. Schadow und vielen anderen. Katalog XLI.

CHRONIK

Einen sehr brauchbaren Farbenmesser hat der Maler Carl Schnebel erfunden. Er geht von der Einsicht aus, dass es unendlich schwer ist, in der Industrie und im Handel bestimmte Farbnuancen zu bezeichnen, dass das Bemustern der Dessins in verschiedenen Farbenstimmungen viel Zeit und Musse kostet, ohne dass die Resultate doch befriedigend wären, kurz, dass die Industrie — vor allem die Kunstindustrie — täglich in der Lage ist, Farbtöne bestimmen zu müssen, ohne dass diese Töne doch deutlich bezeichenbar sind. Schnebels Apparat besteht aus einer kreisartig angeordneten Farbenskala, die alle in der Industrie zur Verwendung kommenden Farben und die Helligkeitsnüancen dieser Farben von Weiss bis Schwarz in regelmässiger Anordnung enthält. Jeder Ton kann durch eine Zahl bezeichnet werden. Durchlochte Deckplatten erleichtern das Aufsuchen und Vergleichen der Farben. Liegt dem Fabrikanten zum Beispiel ein in einer bestimmten Farbenharmonie gehaltenes Dessin vor, so sucht er die darin verwandten Farbtöne auf der Skala auf und durchlocht eine schwarze Deckplatte so, dass nur diese Farben sichtbar werden. Er kann nun die im Mittelpunkt drehbare Scheibe drehen wie er will, stets wird eine neue Farbenkonstellation sichtbar werden, die in den Intervallen der ersten entspricht und die in sich eine Harmonie ist. Er kann das ihm Passende heraussuchen und in Zahlen fixieren; er braucht sodann seinem Personal nur diese Zahlen mitzuteilen und ist der zeitraubenden Proben überhoben. Ebenso können Farbwerte als Zahlen von einem Ort zum andern brieflich oder telephonisch mitgeteilt werden, wenn an beiden Stellen ein gleicher Apparat vorhanden ist. Die stets unzulänglichen Musterbücher werden dadurch überflüssig gemacht. Schnebel zeigt auf seinem Apparat auch merkwürdige andere Versuche. So hat er zum Beispiel einige Deckplatten in Abständen durchlocht, die im Verhältnis des Goldenen Schnitts stehen und er hat dadurch gewissermassen vielfach variable Grundharmonien gewonnen. Er hat sodann eine charakteristische japanische Farbenharmonie auf die Deckplatte übertragen, und es zeigen sich beim Drehen der Scheibe nun lauter typische japanische Farbenintervalle, so dass man versucht ist, das japanische Farbengefühl in diesem Falle zahlenmässig auszudrücken. Der Kunstmathematik öffnen sich mit diesem geistreichen Apparat weite Perspektiven. Am wichtigsten wird er freilich vorderhand der Industrie werden. Ihr wird mit dem Farbenmesser in der That ein Bedürfnis befriedigt. Wer jemals in der Lage gewesen ist, sich praktisch in der Kunstindustrie zu bewegen, wird Schnebels Erfindung zu schätzen wissen.

❊

In der Berliner Presse ist der Befürchtung Ausdruck gegeben worden, Herr Ravené könnte seine bekannte Bildergalerie auflösen und sie womöglich gar ins Ausland verkaufen, weil die Stadt Berlin ihn geärgert hat. Wir würden uns nun — im Gegensatz hierzu — gewisser Befürchtungen nicht erwehren können, wenn diese Sammlung der Stadt Berlin geschenkt und dann zur Grundlage einer städtischen Galerie gemacht würde. Denn damit würde sich für die längst geforderte moderne Galerie der Stadt ungefähr wiederholen, was sich begab, als aus der bürgerlichen Privatsammlung des Konsuls Wagner unsere Nationalgalerie hervorwuchs, die diesen Zufallsursprung noch heute nicht überwunden hat. Eine städtische Galerie, die aus falscher Pietät von einer Sammlung wie der Ravenéschen ausgehen würde, wäre von vornherein verfehlt.

❊

Professor Hans Mackowsky ist zum Direktor des Rauchmuseums ernannt worden. Eine glückliche Wahl; denn dieser Kunsthistoriker ist zurzeit vielleicht der beste Kenner der alten Berliner Kunst. Er arbeitet eben jetzt an einer umfassenden Biographie Gottfried Schadows.

❊

Louis Tuaillon ist der Orden pour le mérite verliehen worden. Die Meriten dieses ausgezeichneten Bildhauers sind in der That nicht klein. Doch mag man — ohne jede Bosheit gegen Tuaillon — diese Anmerkung nicht unterdrücken: er hat den Orden bekommen, den sein Lehrer im Geiste, Adolf Hildebrand, — nicht erhalten hat und nie erhalten wird.

❊

Zum Leiter der Münchener neuen Pinakothek ist als Nachfolger des kurz vor Tschudi verstorbenen Malers Holmberg der Konservator Dr. Heinz Braune am 1. Februar ernannt worden. Die Wahl des verhältnismässig jungen Museumsbeamten wird von den Freunden des Fortschritts begrüsst. Braune hat im Zusammenarbeiten mit Tschudi, dem er bei der Einrichtung der altdeutschen Säle in der alten Pinakothek mit einer trefflichen Materialkenntnis helfen konnte, seine schon vorher vorhandenen Neigungen für eine vom lokalen Standpunkt unabhängige Qualitätsmalerei, besonders in bezug auf moderne deutsche und französische Kunst, vorzüglich ausgebildet. Es steht zu erwarten, dass Braune, mit Tschudis Absichten vertraut, und hoffentlich nicht durch dessen Nachfolger in seiner Selbständigkeit behindert, in der neuen Pinakothek die erforderliche Initiative zur endlichen Säuberung der Sammlung haben wird.

NEUE BÜCHER



Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau. Ein Beitrag zur Stadtbaukunst der Gegenwart von Walter Curt Behrendt. Berlin 1912. Bruno Cassirer Verlag.

Diese Schrift ist eine Doktorarbeit. Es unterscheidet sie von unzähligen andern, dass der Verfasser sich nicht ein trockenes wissenschaftliches Sujet gewählt hat, um es mit Fleiss und Ausdauer gewissenhaft gelehrt zu behandeln, sondern dass er einem sehr lebendigen Bauproblem der Gegenwart als ein wollender Mensch unserer Tage eine Lösung gesucht hat. Behrendt hat in diesem Buch die Frage der uniformen Gestaltung vieler Mietshausfassaden und ihre Zusammenziehung zu grösseren Blockeinheiten auf ihre Traditionen hin untersucht und auf ihren Gegenwartswert; er hat das Thema im ersten Teil seines Buches historisch behandelt und im zweiten Teil als ein Organisator des erst Werdenden. Er hat im ersten Teil feine Tugenden der Gründlichkeit und des Wissens entwickelt und im zweiten Teil eine nicht eben häufige Kraft der Synthese. Dabei hat er sich allen leeren Utopien fern gehalten, hat jede Konstatierung und jede Forderung aus lebendigen Realitäten abgeleitet und jede These so gut begründet, dass die Arbeit als Ganzes etwas Unangreifbares bekommen hat. Arbeiten dieser Art sind es zumeist, die unserer in einer Krisis lebenden Baukunst not thun. Eine solche besonnen moderne Gesinnung thut not, solche Konsequenz und Klarheit des Wollens. In dieser Baugesinnung erst ist wieder wahrhaft Schinkeltradition; denn allein aus ihr heraus kann das Vergangene dem Zukünftigen dienstbar gemacht werden. Nach dieser Doktorarbeit haben wir nun das Recht entscheidende architekturkritische Werke von Behrendt noch zu erwarten. In solchen Individuen beginnt die moderne Baukunst über sich selbst zu denken; es ist unverkennbar, dass sie Organe des Zeitgeistes sind. Wir sehen in dieser Schrift nicht nur ein klares, sehr gut geschriebenes und fruchtbares Buch, sondern auch ein Symptom, dass die junge Architektengeneration sich anschickt auf die Gestaltung der neuen Dinge Einfluss zu gewinnen. Wir sehen darin eine Bestätigung, dass die bessere Einsicht bei den Aufsteigenden ist und nicht bei den akademischen Baubeamten, die vom Überpersönlichen in der Baukunst nichts wissen und darum nichts wissen wöllen.

❦

Ulenspiegel. Eine Mappe mit Originalholzschnitten von Walter Klemm. Dachau 1911. Verlag des „Bücherwurm".

Walter Klemm hat sich längst als ein so vortrefflicher Künstler eingeführt, dass ein Mappenwerk wie das vorliegende durch den Namen schon gerechtfertigt wird. Sein Talent weist ihn gewissermassen auf den Holzschnitt. Denn es ist in diesem Talent die Lust am lapidar Dekorativen, dessen der Holzschnitt bedarf; es ist aber auch die feine intellektuelle Differenziertheit darin, ohne die der Holzschnitt leicht grob und hart erscheint. In diesen Holzschnitten zu Costers Ulenspiegel erscheint das Derbe artistisch raffiniert. Hier und da auch etwas absichtlich eklektizistisch, etwas prononciert altertümlich. Dazu hat der alte niederdeutsche Stoff verlockt. Naturunmittelbarkeit und tendenzvolle Stilisierung sind ineinander gearbeitet. Die Holzschnittechnik ist denkbar einfach, fast ganz auf Silhouettenwirkungen gearbeitet. Neben dem künstlerischen Esprit wird ein schöner Handwerksgeist sichtbar. Es ist immer erfreulich, wenn unsern besten Graphikern Arbeitsgelegenheiten geschaffen werden; darum ist auch das Unternehmen dieser Ulenspiegelmappe durchaus zu begrüssen.

Karl Scheffler.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. München 1912, R. Piper & Co.

Johannes Widmer, Der Maler Frank Buchser. Zürich, Kommissionsverlag Beer & Co.

Friedrich Rintelen, Giotto und die Giotto-Apokryphen. München u. Leipzig 1912, Georg Müller Verlag.

Hans Holbein d. J., Des Meisters Gemälde in 252 Abbildungen. 20. Band der Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Stuttgart u. Leipzig 1912, Deutsche Verlagsanstalt.

Julius Baum, Die Pfullinger Hallen. München 1912, Martin Moerikes Verlag.

Rudolf Michel, Die Mosaiken von Santa Constanza in Rom. Leipzig 1912, Dieterichsche Verlagsbuchhandlung.

Erich Köhler, Edmund und Jules de Goncourt, die Begründer des Impressionismus. Leipzig 1911. Im Xenien-Verlag.

Walter Geisel, Betrachtung von Kunstwerken in Schule und Haus. Zweite Auflage. Glückstadt i. H. 1912, W. Geisel.

Louis Hourticq, Geschichte der Kunst in Frankreich. Stuttgart 1912, Julius Hoffmann.

Skribtol, Anleitung zur Kunstschrift. 14 Tafeln mit Schriftbeispielen von E. W. Baule. Hannover und Wien, Günther Wagner.

Ernst Rump, Lexikon der bildenden Künstler Hamburgs, Altonas und der näheren Umgebung. Hamburg 1912, Otto Brückner & Co. Verlag.

ZEHNTER JAHRGANG. SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. FEBRUAR. AUSGABE AM 1. MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTZWÖLF
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.



DER KAMPF UM BISMARCK

VON

KARL SCHEFFLER



Ein grosser Aufwand, schmählich! ist verthan.“

Es giebt in dem Spektakelstück, das „Wettbewerb für ein Bismarck-National-Denkmal“ heisst, weder ein Werk noch eine Persönlichkeit, wofür man unbedingt eintreten könnte. Das Ganze ist ein Wirrwarr von Übereifer, Resignation, Intrigen, Entrüstung, Protest, Unreife und falscher Organisation. Das Ganze scheint nur inszeniert zu sein, um der Zeit zu zeigen was sie nicht kann.

Woher stammt die Idee dieses „Nationaldenkmals“? Aus einem Drang der Nation nach Heldenverehrung oder aus der Gestaltungssehnsucht genialer Bildner? Keineswegs. Sie geht zurück auf ein kleines Ortskomitee in Bingerbrück, das eine Riesenattraktion im Stil des gegenüberliegenden Niederwalddenkmals haben wollte und dessen Seele, wie man hört, ein ingeniöser Gastwirt war.*

Es geriet diese Idee einem fern von Madrid lebenden ehrgeizigen Kunstprofessor in die Hände, schwoll pathetisch an, riss im Industriebezirk ein beträchtliches Kapital mit sich fort, wurde zuerst rheinisch und dann deutschnational, führte zur Konstituierung von repräsentativen und arbeitenden Ausschüssen und verdichtete sich in ein Preisausschreiben für alle deutschen Künstler. Für alle, mit Ausnahme der besten. Man beging nämlich, im Bestreben, recht viele klangvolle Namen in der Jury zu vereinigen, den Geniestreich, eben die Künstler zu Juroren zu machen, die zuerst für eine solche Aufgabe in Frage kommen: Tuaillon, Gaul, Klinger, Th. Fischer, Ludwig Hoffmann. Fügt man diesen Namen noch die von Adolf Hildebrand (der, wie es heisst, auch Juror sein sollte, aber abgelehnt hat), von Lederer und Peter Behrens hinzu, so bleibt kaum ein ernst zu nehmender Bewerber ungenannt. Statt unter solchen Künstlern einen beschränkten Wettbewerb mit fester Entschädigung auszuschrei-

* Dieser Wirt, der ehemalige Besitzer der Elisenhöhe, hat sich selbst als Anreger der „Nationalidee“ bezeichnet, in einem Brief, worin er, von „modernen Raubrittern“ sprechend, gegen andere Denkmalsinteressenten protestiert, die das Denkmal auf einen benachbarten Berg haben wollten.

ben — die Jury für ihre Arbeiten hätte sich schon gefunden, wenn die guten Werke nur erst da gewesen wären — hat man die meisten vom Wettbewerb vonvornherein ausgeschlossen. Noch schlimmer: man hat andere Künstler als Juroren neben sie gesetzt, die an solchen Platz in keiner Weise passen und von denen nur der Urteilslose sagen kann, auch sie, auch Stuck und Dill, seien Träger des „Gewissens der deutschen Kunst". Endlich hat man noch eine Anzahl von Theoretikern hinzugenommen und dabei eigentlich auf nichts weiter als auf die Namen gesehen. Man hat in erster Linie an die dekorative Wirkung der Jury nach aussen gedacht und nicht an ihre Arbeitsfähigkeit; man hat sich mehr Mühe mit einer repräsentativen Jury gegeben als mit dem Denkmal.

Es muss wundernehmen, dass die Jurymitglieder so leicht zu haben waren. Die bedeutenden Künstler unter ihnen mussten sagen: wir denken nicht daran zu urteilen, wir wollen selbst mitmachen. Hermann Hahn, der auch zuerst ein Mitglied der Jury war, hat es allein von allen gesagt; und siehe da, er ist der einzige, dessen Arbeit überhaupt ernsthaft in Frage gekommen ist. Vor allem Klinger und Tuaillon mussten sagen: wie darf man uns älteren, ruhmvollen Akteuren zumuten, kritisch im Parkett zu sitzen, wenn oben auf den Brettern vor allem Volk, vor allen Nationen schlecht Theater gespielt wird! Denn dass es schlechtes Theater werden musste, war von Kennern deutscher Kunst vorauszusehen, weil wir so reich an leistungsfähigen Talenten nicht sind. Diese Künstler mussten dann auch sorgen, dass Hildebrand, der wahrscheinlich den Unsinn eines Bergdenkmals nicht mitmachen wollte, nicht fehlte. Dass er fehlt, ist schon Kritik genug.

Die Jury hat noch andere Fehler gemacht. Sie sah sich vor der ersten Sitzung die Elisenhöhe an und kam zu dem festen Schluss, das Denkmal müsse etwa die Dimensionen der dort vorhandenen Schutzhütte haben. Und sie sagte zu sich selbst: so schön wie die Elisenhöhe jetzt ist, kann sie mit einem Denkmal nie sein. Das heisst, die Jury hielt von dem ganzen Projekt nicht viel. Mit Recht; aber sie half doch weiterhin es verwirklichen. Und sie begann ihre Thätigkeit präokkupiert. Man setze den Fall, die Jury der Hamburger Bismarck-Denkmal-Konkurrenz hätte seinerzeit so gehandelt — ist es wohl wahrscheinlich, dass sie den Roland-Bismarck Lederers noch hätte prämiieren können, wenn sie vorher dekretiert hätte, ein Denkmal auf dem Platz in St. Pauli darf nur die und die Grösse haben. Das Werk von Lederer war doch nicht vorherzusehen. Ich mache mir ja nicht viel daraus; ich will damit nur sagen: das schlagende Kunstwerk ist nie vorherzusehen und darum dürfen ihm nicht von vornherein Grenzen gezogen werden. Originell im Maassstab zu sein, das ist ja eben eine wichtige Aufgabe des Monumentalisten. Wäre in Düsseldorf ein wahrhaft genialer, überzeugender Entwurf gewesen, so hätte man ihn prämiieren müssen, gleichgültig ob er zu dem Vor-Urteil der Preisrichter passte oder nicht. Ja, es hätte vorher nicht einmal der Platz ganz fest bestimmt sein dürfen. (Die Elisenhöhe braucht nur dem Bingerbrücker Ortskomitee und dem ingeniösen Wirt heilig zu sein.) Der Bauplatz ist schon die Hälfte der Wirkung. Man hätte darum auch darüber die konkurrierenden Künstler irgendwie hören sollen. Die Juroren hätten vor der Annahme des Amtes schon die Elisenhöhe ansehen sollen, und sie hätten gar nicht mitthun dürfen, wenn ihnen dieser Hügel mit der Schutzhütte schöner erschien als mit jedem Denkmal. Man deckt doch nicht eine unmögliche Absicht mit einem berühmten Namen, nur um nicht Spielverderber zu sein. Man verleitet nicht durch das Prestige dieses Namens an die vierhundert Künstler zu grossen Opfern an Arbeit und Geld, wenn man das Ziel nicht für ein wahrhaft künstlerisches hält. Dass die Konkurrenz so kläglich ausgefallen ist, das ist zu grossen Teilen die Schuld der unlösbaren Aufgabe. Je besser der Künstler, desto weniger kann er mit ihr beginnen.

Hahn-Bestelmeyers Lösung scheint unter den eingegangenen Entwürfen in der That der weitaus beste zu sein. Es wird gewesen sein wie oft bei solchen Konkurrenzen, wo eine bestimmte Arbeit schnell und wie von selbst alle Stimmen auf sich vereinigt. Man braucht nur an die Berliner Virchow-Denkmal-Konkurrenz zu denken. Weil aber Klimschens Entwurf damals unter den eingesandten Arbeiten der weitaus beste war, ist er darum gleich ein unantastbares Meisterwerk? Ist Hahns Arbeit nun gleich die Lösung, weil sie unter den vorhandenen Lösungen die taktvollste ist? Es war offenbar nicht eben schwer in Düsseldorf zu siegen. Die Buchpublikation, in der hundert Entwürfe abgebildet sind, zeigt es auch dem, der die Ausstellung nicht sah. Ich kenne Hahns Arbeit nur aus Abbildungen; aber ich kenne andere Werke des Künstlers und weiss, dass ein Puma nicht plötzlich ein

Löwenjunges wirft. Hahns Denkmal ist die saubere Leistung eines klassizistisch geglätteten Eklektizisten; sie ist nicht ursprünglich, sie ist gebildet. Wie Hahn denn überhaupt nur ein kultivierter Anempfinder ist. Mir persönlich scheint Kolbe talentvoller, wenn auch weicher, Haller scheint mir ursprünglicher, Engelmann natürlicher und Barlachs Talent steht auf einem ganz andern Plateau. Was Hahn vor diesen allen voraus hat ist Denkmalsroutine und akademische Sicherheit. Das sind nützliche Eigenschaften; sie reichen aber nicht zu einem Nationaldenkmal.

Es kam nun, wie es kommen musste. Die öffentliche Meinung, das Publikum drängten sich in die Entscheidung nachdem man sie lang und laut von seiten der Ausschüsse aufgerufen, die Presse sprach, nachdem man sie mit allen üblichen Mitteln zu interessieren gesucht hatte. Man hatte an Unerhörtes, an etwas Grosses glauben gemacht und bot nun eine ziemlich physiognomielose mittlere Leistung dar. Die allgemeine Enttäuschung übte darum einen Druck auf den Kunstausschuss und auf den Hauptausschuss und diese ignorierten den zweimal gefällten Spruch der Jury. Da die öffentliche Meinung in ernsten Dingen immer pathetisch ist, stimmte sie für einen talentvollen Pathetiker, für einen Architekten, von dem ich sagen möchte, um ihn mit einem Wort zu charakterisieren: Wilhelm Kreis — das ist der Turm. Die Masse des Volkes ist stets für den Turm. Das liegt ihr von alters her im Blut. Unter Umständen führt das zu gotischen Kathedralen, unter Umständen auch nur zu einem temperamentvollen Steinplakat — wie es der Geist der Zeiten eben mit sich bringt.

Nun begannen die Beteiligten — und die Unbeteiligten — zu streiten. Im Streite übertreibt jede Partei bekanntlich ihre Überzeugungen bis zum Paradoxen. So kommt es, dass auf der einen Seite Kreis nun als das demokratische, und dass andererseits Hahn als das aristokratische Genie gefeiert werden. Von Kreis wird verkündet, er sei eine dionysische Baumeisternatur und ein Schöpfer des Weihevollen, er sei heroisch; und von Hahn schreibt Walter Rathenau, der überfeinerte Amateur im Bezirk berlinischer Kunstmoden, in einem gemeinsam mit A. Lichtwark verfassten Buche*: „Noch einmal, hoffentlich zum letzten, hatte Bismarck zu kämpfen mit der Respektlosigkeit, die sich freilich nicht mehr gegen ihn selbst aufbäumte, wohl aber wiederum gegen das, was Deutschland an lebendiger Grösse besitzt". Und weiterhin: „Wir sind der Ansicht, ein Denkmal einem grossen Mann zu errichten heisst, diesen grossen Mann in Verbindung bringen mit dem höchsten künstlerischen Ausdruck, dessen die Zeit fähig ist. Wir sind der Ansicht, dass es nicht genügt, ein Werk zu schaffen, das den Mengen, der grossen Zahl derer von 1911 gefällt; wir sind der Ansicht, dass ein Werk für alle Zeiten zustande kommen soll." Hermann Hahns Skulpturen der höchste künstlerische Ausdruck, dessen die Zeit fähig ist! Sein Entwurf ein Werk für alle Zeiten! Und der das sagt, spricht anderen die „optisch musikalische Anlage" ab! In Wahrheit sind Hahn und Kreis ihrem Künstlerwerte nach nicht eben weit auseinander. Beide sind gescheite Eklektizisten. Kreis hat mehr Kühnheit, Hahn mehr Harmoniegefühl; Kreis ist künstlerisch nicht ohne arge Roheit, Hahn nicht ohne Banalität; jener ist mehr Prinzipienmensch, dieser mehr ein praktischer Opportunist; der erste ist etwas wie ein Wildenbruch der Architektur, der zweite etwa ein Karl Spitteler der Skulptur. Genial oder ursprünglich schöpferisch ist weder der eine noch der andere. Der ganze Streit, in dem so grosse Worte gebraucht werden, schrumpft zusammen zu einem Streit um den Maassstab, der mit einigen Denkmalsschablonen an Ort und Stelle zu schlichten wäre. Die Jury ist zweifellos übel behandelt, ist sogar beleidigt worden. Aber Kreis oder Hahn sind doch nicht grössere oder geringere Künstler, weil die Ausschüsse gegen den Wortlaut des Preisausschreibens gehandelt haben.

Der unbeteiligte Kunstfreund steht zwischen den Parteien verdriesslich da. Kämpfen ist ein gut Ding. Aber man regt sich doch nur einer wahrhaft ernsten Sache wegen. Man kann nicht Hahns oder Kreis' wegen pathetisch werden, ohne den Maassstab zu verlieren. Ich habe es hier schon gesagt, dass ich nicht glaube, unsere Baukunst und Plastik sei in absehbarer Zeit bedeutender Nationaldenkmale fähig. Freiluftdenkmale auf Bergen am Rhein sind in der Idee schon verfehlt. Sie sind eine Riesensentimentalität. Sie sind so etwas wie Oberammergau, wie Freilufttheater für nationale Weihespiele. Unsere Skulptur tastet sich langsam erst zu monumentalen Wirkungen wieder hinauf; unsere Baukunst müht sich angestrengt noch um neue Formen der Nutzarchitektur und ist vom wahrhaft Sakralen weiter entfernt als je. Zudem ist es noch gar nicht ausgemacht, ob man Nationaldenkmale

* Der rheinische Bismarck. S. Fischer Verlag, Berlin.

überhaupt „machen“ kann. Denkmale wurden bisher immer erst hinterher, erst von der Geschichte zu Nationalkunstwerken erhoben.

Was ist nun zu thun? Das Ganze aufgeben? Es ist natürlich sehr schwer, gleich einem Löwen grimmig sich zu erheben, um wie ein Krebs dann rückwärts zu gehen.

Vielleicht lässt sich jetzt noch thun, womit man hätte beginnen sollen. Man schreibe für das Dutzend unserer besten Bildhauer und Architekten einen dritten Wettbewerb aus und verpflichte sich den prämiierten Entwurf auszuführen. Wenn's irgend noch geht in einer Stadt, nicht in der Sommerfrische. Die Weinberge der Elisenhöhe lassen sich wohl wieder verkaufen. Und man nehme die beiden Entwürfe von Hahn und Kreis ebenfalls zu den neuen Konkurrenzarbeiten oder lasse diese Künstler neu mitkonkurrieren. Eine Jury wäre leicht zu bilden. Wenn man dem vortrefflichen Alfred Lichtwark drei oder vier Persönlichkeiten mit lebendig kritischer Kunstempfindung zur Seite stellt, — so viele giebt es immerhin noch in Deutschland, auch seit Hugo von Tschudi tot ist — so ist es schon geschehen.

Diese dritte Konkurrenz würde natürlich nicht *die* Lösung bringen; aber sie würde wahrscheinlich doch eine brauchbare und würdige Lösung bringen, so dass die unbesonnen begonnene Sache mit Anstand beendigt werden könnte.



ED. DEGAS, TÄNZERINNEN, ZEICHNUNG



ED. DEGAS, RENNPFERDE

DEGAS

VON

PAUL GAUGUIN

Wer kennt Degas? Niemand? Das wäre eine Übertreibung. Immerhin nur wenige. Ich meine, was man gut kennen nennt. Aber selbst dem Namen nach ist er für die vielen Millionen Zeitungsleser ein Unbekannter. Nur die Maler, viele aus Furcht, andere aus Respekt, bewundern Degas. Aber verstehen sie ihn auch wirklich?

Degas wurde geboren im . . . . ., ja, ich weiss nicht, in welchem Jahre; aber es muss schon furchtbar lange her sein, denn er ist alt wie Methusalem. Ich sage Methusalem, weil ich mir denke, dass Methusalem mit hundert Jahren ungefähr wie ein dreissigjähriger Mann von heutzutage gewesen sein muss.

Ja wirklich, Degas bleibt immer jung.

Er respektiert Ingres, woraus folgt, dass er sich selbst respektiert. Mit seinem Zylinder und den blauen Brillengläsern sieht er wie der richtige Notar aus, wie ein Bürger aus der Zeit Louis Philipps, den Regenschirm nicht zu vergessen.

Wenn es einen Menschen giebt, dem nichts daran liegt, wie ein Künstler auszusehen, so ist es Degas: er ist ja so ganz Künstler! Und dann verabscheut er jede Livree, selbst diese. Er ist ein ausgezeichneter Mensch, jedoch da er Geist hat, gilt er für boshaft. Aber ist das dasselbe, boshaft und bösartig?

Ein junger Kritiker, der die Manie hat, eine Meinung so auszugeben, wie die Auguren ihre Aussprüche, sagte von ihm: „Degas? gutmütig und ungehobelt." Degas ungehobelt! Er, der sich auf der Strasse wie ein Gesandter bei Hofe hält! Und gutmütig! Wie trivial! er ist weit mehr als das. Degas hatte in früheren Zeiten ein altes, holländisches Dienstmädchen, ein Familienerbstück, die trotzdem oder vielleicht gerade darum unausstehlich war. Eines Tages bedient sie bei Tisch; Monsieur war nicht zum Sprechen aufgelegt. Das Glockengeläute von Notre-Dame de Lorette wurde nach-

* Gauguin schrieb diese Worte einige Monate vor seinem Tode, am 20. Januar 1903 auf Dominika, einer der Inseln der Markesas-Gruppe.

gerade betäubend; da plötzlich ruft sie aus: „Na, für Euren Gambetta würden sie nicht so läuten!"

Ich weiss, was dahinter steckt, hinter dem „Ungehobelt", Degas hat einen Abscheu vor Interviews.

Die Maler bemühen sich um seinen Beifall und befragen ihn um sein Urteil; und um nicht sagen zu müssen, was er denkt, antwortet er, der als boshaft und ungehobelt Verschriene, sehr freundlich: „Entschuldigen Sie bitte, ich sehe nicht gut, meine Augen." — — — — —



ED. DEGAS, VARIÉTÉSÄNGERIN

Dafür aber wartet er auch nicht, bis man bekannt wird. Bei den Jungen errät er, und er, der Könner, spricht nie von einem Mangeln des Könnens. Er sagt sich: das wird er schon später mal können. Er pflegt dann, wie zum Beispiel mir als Anfänger, zu sagen: „Sie haben den Fuss im Bügel."

Von den Tüchtigen ist ihm niemand unbequem. Ich erinnere mich auch Manets. Auch dem war niemand unbequem. Früher einmal, als er ein Bild von mir aus der Anfangszeit gesehen hatte, meinte er, dass er es sehr gut fände, worauf ich, mit dem Respekt, der dem Meister gebührt, antwortete: „O, ich bin ja nur ein Dilettant." — Ich war nämlich zu jener Zeit Bankbeamter und hatte nur die Nacht und die Feiertage für die Kunst übrig.

„Das stimmt nicht," sagte Manet, „Dilettanten sind nur solche, die schlecht malen."

Das war meinen Ohren Musik.

Warum kann ich mich heute, wo ich das Einstmals bis auf den jetzigen Augenblick an meinem Geist vorübergleiten lasse, nicht davor verschliessen (denn es springt in die Augen), dass fast alle, zu denen ich je Beziehungen hatte, besonders die Allerjüngsten, die ich beraten und unterstützt habe, mich nicht mehr kennen?



ED. DEGAS, CAFÉ CONCERT DES AMBASSADEURS



ED. DEGAS, BALLETTÄNZERINNEN

Ich wills nicht verstehen.

Und doch kann ich auch nicht in falscher Bescheidenheit sagen:

> *Qu'as-tu fait, ô toi que voilà,*
> *Pleurant sans cesse,*
> *Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,*
> *De ta jeunesse?* (Verlaine)

Denn ich habe gearbeitet und habe mein Leben gut, ja sogar einsichtsvoll uud mutig genützt. Ohne zu weinen. Ohne zu zerfleischen. Und ich hatte doch gute Zähne. — Degas verachtet jede Kunsttheorie und sieht absolut nicht auf Technik.

In meiner letzten Ausstellung bei Durand-Ruel, Werke aus Tahiti 91-92, standen zwei sehr wohlmeinende junge Leute meinen Bildern ratlos gegenüber. Um sich Klarheit darüber zu verschaffen, befragten sie Degas, dem sie in bewundernder Freundschaft ergeben waren, um seine Meinung. Mit dem ihm eigentümlichen, trotz seiner Jugendlichkeit väterlichen Lächeln erzählte er ihnen die Fabel vom Hund und vom Wolf. „Und sehen Sie, Gauguin ist eben der Wolf."

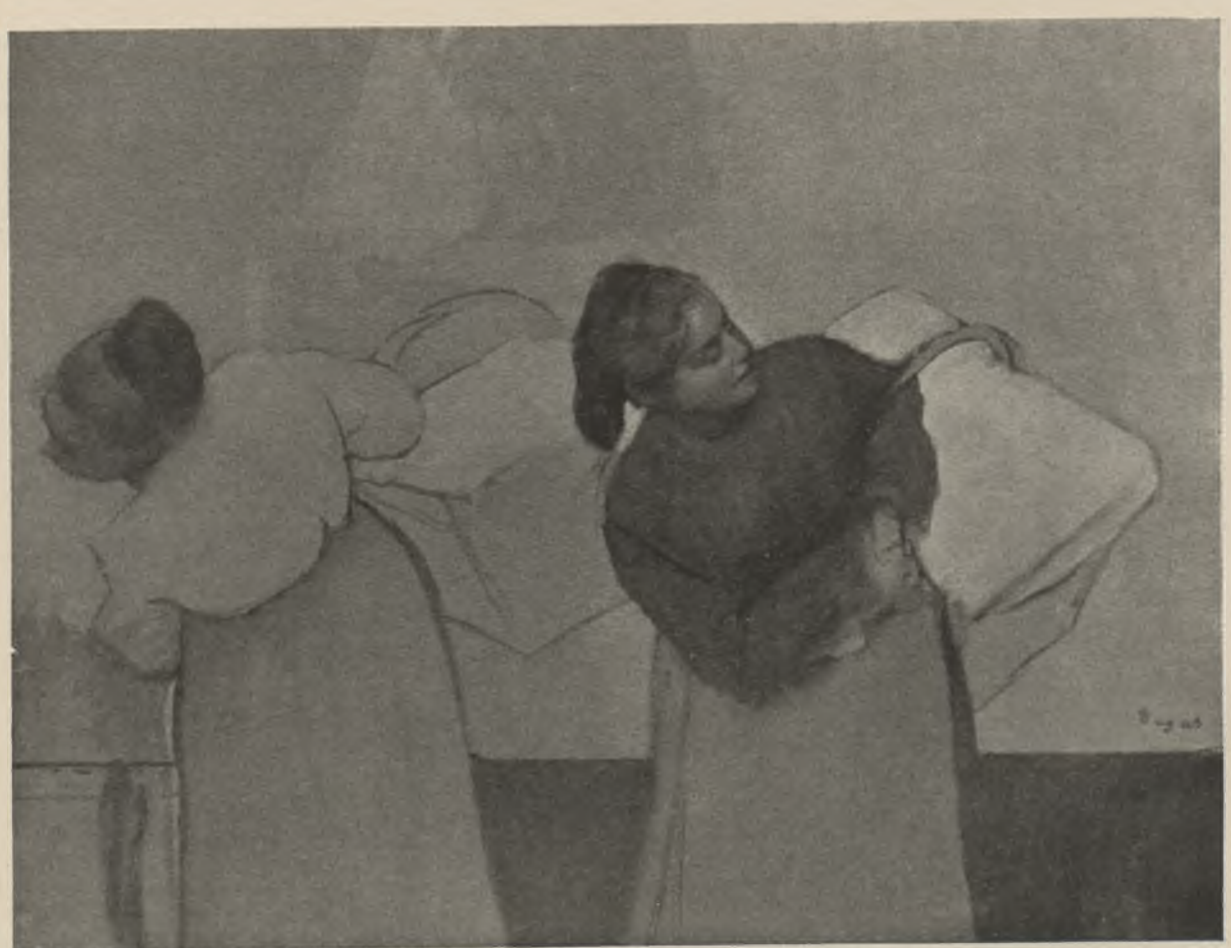
Soviel vom Menschen; wie ist nun der Maler?

Eins der ersten Bilder von Degas, die bekannt wurden, ist ein Baumwolllager. Wozu es beschreiben? Sehen Sie es sich lieber an und sehen Sie es sich vor allen Dingen gut an, und sagen Sie mir um Himmelswillen nicht: „Keiner hat bessere Baumwolle gemalt." Es handelt sich hier gar nicht um Baumwolle, nicht mal um Baumwollpflanzen.

Er selbst wusste das so gut, dass er sich bald anderem zuwandte; aber schon damals betonten sich die Mängel, gaben dem Ganzen das Gepräge, und schon damals sah man, dass er, trotz seiner Jugend,



ED. DEGAS, BEI DER NACHTTOILETTE



ED. DEGAS, DIE WÄSCHERINNEN

ein Meister war. Schon ungehobelt! Ja, die innere Zartheit eines intelligenten Menschen ist nicht so leicht zu sehen.

Inmitten der eleganten Welt aufgewachsen, genierte er sich, vor den Putzläden der Rue de la Paix in Entzücken zu geraten, vor den duftigen Spitzen, dem famosen Schick unserer Pariserinnen, mit denen sie einen extravaganten Hut hervorzaubern. Und den man dann bei den Rennen, zierlich auf die Frisuren gestülpt, wiedersieht, und darunter, oder besser gesagt, zwischen all dem eine bis ins Unmögliche kecke Nasenspitze hervorlugend.

Und dann, um sich vom Tage auszuruhen, in die Oper. Da, sagte sich Degas, ist alles falsch, das Licht, die Dekorationen, die Frisuren der Balletteusen, ihre Büste und ihr Lächeln. Wahr nur die Wirkungen, die davon ausgehen, das Gerippe, der menschliche Knochenbau, die Bewegung, ein Gewirr von Arabesken. Welche Kraft, welche Geschmeidigkeit, welche Grazie! In einem gegebenen Moment tritt der Mann dazwischen mit einer Reihe wirbelnder Luftsprünge, fängt die Balletteuse in seinen Armen auf und sie giebt sich ihm hin. Ja, sie giebt sich hin, und giebt sich nur in solchem Augenblicke hin. Ihr alle, die ihr euch wünscht, eine Balletteuse zur Geliebten zu haben, hofft nur nicht, dass sie sich je euch hingeben wird. Glaubt's mir, eine Balletteuse giebt sich nur auf der Bühne hin.

Die Balletteusen bei Degas sind keine Frauen, es sind arbeitende Maschinen mit Linien der höchsten Grazie und von wunderbarem Gleichgewicht.

Ein künstliches, entzückendes Gebilde, wie die Hüte in der Rue de la Paix. Die leichten Gazestoffe bauschen und heben sich und man denkt gar nicht daran, sehen zu wollen, was darunter ist, nicht einmal den Schatten, der das Weiss unterbricht.

Die Arme sind zu lang, sagt der Herr, der, mit dem Metermaass in der Hand, so gut die Proportionen zu berechnen versteht. Ich weiss es auch, gewiss, wenn man's als Stilleben ansieht. Dekorationen



ED. DEGAS, FRAUENKOPF



ED. DEGAS, AUF DEM RENNPLATZ

sind auch keine Landschaften, es sind eben Dekorationen.

Rennpferde, Jockeys im Freien von Degas; oft Gäule mit Affen drauf. In alledem kein Motiv, nur das Leben der Linie, der Linie und nochmals der Linie. Sein Stil und er sind nicht zu trennen. Warum signiert er die Bilder? Niemand hat das so wenig nötig wie er. In letzter Zeit hat er viel Akt gemalt. Die Kritik im allgemeinen sah darin die Frau. Aber es handelt sich dabei gar nicht um die Frauen, ebensowenig wie früher um Balletteusen; höchstens um gewisse Lebensphasen, die man nur durch Indiskretion kennt.

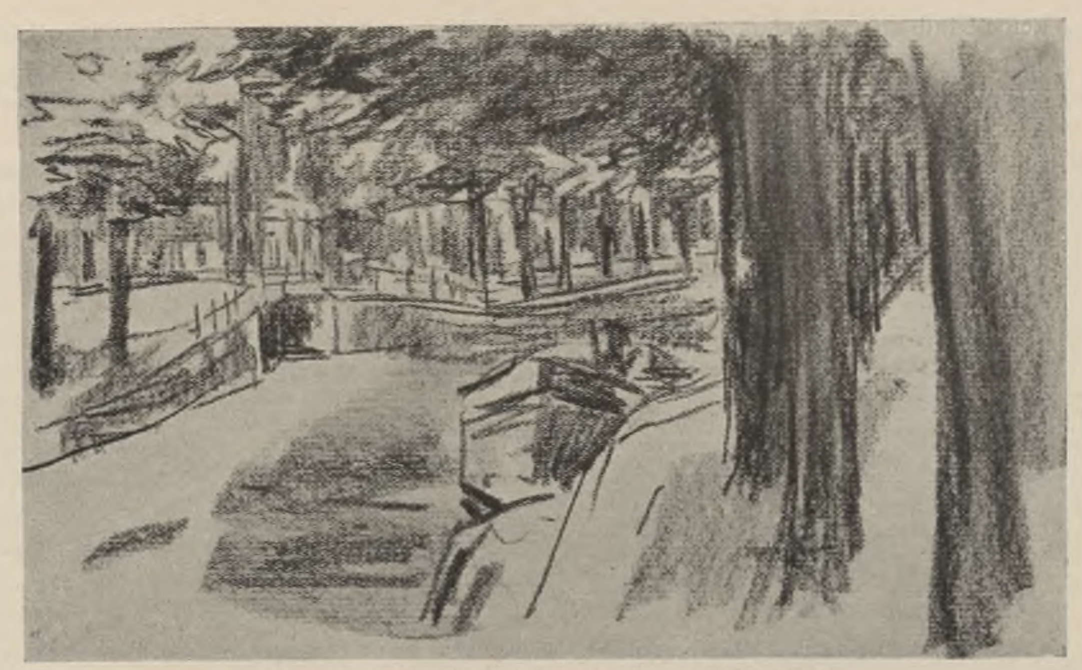
Worum handelt es sich also? Die Zeichnung war verloren gegangen, sie musste wiedergefunden werden und wenn ich mir diese Akte ansehe, so rufe ich: sie ist wiedergefunden.

Beim Menschen wie beim Künstler ist alles mustergültig. Degas ist einer der wenigen Meister, der, obgleich er sich nur danach hätte bücken brauchen, Palmen, Ehren und Reichtum verschmäht hat, ohne Bitterkeit und ohne Eifersucht. Er geht so einfach durchs Leben! Sein altes holländisches Faktotum ist tot, sonst würde sie wiederum sagen: Na, Ihretwegen würden die Glocken nicht so läuten.

M. M.



ED. DEGAS, VOR DEM AUFGEHEN DES VORHANGS



MAX LIEBERMANN, HOLLÄNDISCHER KANAL, KREIDEZEICHNUNG

MAX LIEBERMANN ALS ZEICHNER

VON

KARL SCHEFFLER



Der Zeichner Liebermann ist vom Maler nicht zu trennen. Wie dieser Künstler denn überhaupt, in all seiner Zusammengesetztheit, eine der einheitlichsten Persönlichkeiten der neueren deutschen Kunst ist. Alles ruht bei ihm auf demselben Drang des Temperaments. In jedem Bild ist der Zeichner deutlich erkennbar; und in jeder Zeichnung, auf jedem Fetzen Papier, den die Hand zeichnend nur eben berührt hat, erkennt man dann wieder den Maler. Von einer Trennung zwischen Malerei und Zeichnung, wie man sie bei anderen Künstlern nachweisen kann, ist bei Liebermann nie die Rede. Wie die gemalten Studien dieses Künstlers nicht bezwecken, die Formen einzelner Gegenstände zu registrieren und Baumaterial für die Bilder aufzuhäufen, sondern wie er sich bemüht, in die flüchtigste Skizze noch den ganzen Extrakt einer Naturanschauung immer zu legen und wie er darum in seinen Skizzen noch viel weniger detailliert als in seinen Bildern, so tritt er auch als Zeichner nie vor die Natur ohne den Willen, in die flüchtigste Niederschrift sogar das Wesentliche eines Gesamteindrucks zu legen. Liebermann zeichnet nicht, um in die Struktur der Einzelheiten einzudringen, sondern um das Einzelne zu überwinden, um zu lernen, wie man es nicht sieht. Sein Ausspruch, Zeichnen sei die Kunst wegzulassen, charakterisiert zumeist seine eigene Art zu zeichnen. Mehr als seine Malerei weist sein Zeichenstil zu Rembrandt hinüber, der ebenfalls in seinen raschesten Skizzen noch Embryos von Bildern gab, der stets die Essenz suchte und bei dem das Streben nach der Wahrheit des Eindrucks immer auch zu etwas schlechthin Handschriftlichem führte. Unter



MAX LIEBERMANN, ALTE FRAU, KREIDEZEICHNUNG



MAX LIEBERMANN, DORFSTRASSE, KREIDEZEICHNUNG

den Impressionisten giebt es keinen, der mit soviel Leidenschaft und auf Grund einer so deutlichen inneren Bestimmung gezeichnet hätte wie Liebermann. Manet, Monet und ihre Genossen haben nur gelegentlich gezeichnet; nur Degas wäre zu nennen. Mit ihm berührt sich Liebermann denn auch eigentlich vor allem als Zeichner. Doch fehlt selbst im Oeuvre von Degas die immense Fülle Liebermanns. Durch die Anlage, die Liebermann zum Zeichner gemacht hat, unterscheidet dieser deutsche Führer den ganzen deutschen Impressionismus gewissermassen vom französischen. Liebermann erweist sich ganz als eine deutsche Schwarz-weissnatur; es hat sich in ihm die alte deutsche Kunstveranlagung, neben Begabungen wie Rubens oder Tizian, wie Manet oder Trübner, sondern neben die Spirituellen, wie Rembrandt, Holbein und Ingres, Menzel und Degas. In seinen Zeichnungen liegt der Schlüssel zu seinem ganzen Wesen. Dort erst zeigt es sich deutlich, dass dieser Künstler nicht zuerst den Glanz der Erscheinung sucht, sondern den Ausdruck und die Hieroglyphe der Bedeutung. Er ist das Gegenteil eines Schönschreibers; die Art seiner Anlage ist der des Raffaelitischen Talents entgegengesetzt. Er ist ein Sucher von lebenden Punkten, ein preussischer Japaner, ein leidenschaftlicher Ausdeuter. Nirgend ist Liebermann vielleicht origineller und selbständiger als in seinen Zeichnungen. In der



MAX LIEBERMANN, BIERGARTEN. KREIDEZEICHNUNG

die mehr auf zeichnerischen Ausdruck als auf malerische Sinnlichkeit geht, dem Charakter der sich wandelnden Zeit entsprechend, verwandelt. Wer tiefer zu blicken versteht, der erkennt bald, dass auch in Liebermann noch der uralte deutsche Griffelgeist Holbeins und Menzels lebendig ist. Wie jeder deutsche Künstler, ist auch der moderne Berliner ein Verallgemeinerer, trotz seines Impressionismus und trotzdem er in die deutsche Zeichenkunst ein das Akademische revolutionierendes Element gebracht hat. Gewiss ruhen die Zeichnungen Liebermanns ganz auf naiver Anschauung; aber die Mutter dieser Anschauungskraft ist die Abstraktion. Was der Zeichenstift erschafft, das sind Augenornamente einer ausserordentlich elastischen und instinktreichen Begriffskraft. Insofern gehört Liebermann nicht Schwarz-weisstechnik verschmilzt er am besten die beiden Elemente seiner Natur: den ergründenden Esprit und die sinnliche Energie, die Schärfe und Zartheit, die Absicht und die Naivität. Darum ist er als Zeichner noch leichter und freier denn als Maler; es fehlt seinen Zeichnungen auch jener letzte Rest von Erdenschwere, von Angestrengtheit und Mühe, der in vielen Bildern zu finden ist. Als Zeichner ist Liebermann am wenigsten Naturalist. Man könnte sich darum sehr wohl eine Beschreibung der Gesamtkunst Liebermanns denken, die vom Zeichner den Ausgangspunkt nimmt, die zuerst auch in den Bildern das Zeichnerische nachweist (das Milletelement, zum Beispiel, ist ja ganz zeichnerisch) und dann erst zum Maler übergeht. Es wäre das freilich insofern eine paradoxe Dis-

position, als die Quantität der Bilder im Lebenswerk ja ganz anders spricht als die der Zeichnungen; doch wäre in diesem Paradoxon immerhin eine tiefere Wahrheit enthalten, denn es wäre gewissermassen ein Denken von der Urzelle der Begabung aus.

❊

Der Zeichner Liebermann hat naturgemäss dieselbe Entwicklung durchgemacht wie der Maler; nur sind die Übergänge weicher, es liegen die Merkmale der Stilwandlungen mehr versteckt. In den frühesten Zeichnungen aus der Berliner Zeit ist bereits, neben dem aus Steffecks Lehre übernommenen Konventionalismus, eine bedeutende Fähigkeit knapper Darstellung und eine menzelisch zarte Sicherheit des Strichs. Es giebt aus dieser Zeit Zeichnungen nach den Eltern, die viel mehr schon sind als nur Dokumente eines frühreifen Talents. Sie zeigen, dass dem echten Talent eigentlich nur ein autodidaktisches Streben ganz gemäss ist, dass es sich früh schon treffend auszudrücken versteht. Auch in seinen frühen Jahren hat Liebermann schon die Kunst des Fortlassens instruktiv zu üben gewusst. Die Knappheit des Ausdrucks ist seinem Talent angeboren, ist eine Eigentümlichkeit seiner Handschrift. Für die Zeichnungen bis 1880 etwa ist bei alledem ein gewisser Naturalismus bezeichnend. Es ist in ihnen etwas Genaues, Genrehaftes, ein Echo der naturalistischen Kunst jener Jahre. Das Monumentale ist erst in der Folge in die Zeichenkunst Liebermanns gedrungen. In dem Maasse erst, wie die Natur des Künstlers nach der Gestaltung von Ganzheiten strebte, kam auch in die Zeichnungen der Geist des bildhaft Erschöpfenden. Als die „Flachsscheuer“ und die „Netzflickerinnen“ entstanden, war auch in der Zeichenkunst etwas profan Heroisches. Man spürt es, dass der Zeichenstift nun nicht mehr von Ge-



MAX LIEBERMANN, STURM AN DER HOLLÄNDISCHEN KÜSTE. KREIDEZEICHNUNG



MAX LIEBERMANN, ALLEE. KREIDEZEICHNUNG

danken an die studienhafte Richtigkeit gehemmt und vorsichtig gemacht wird, sondern dass ein einziger Strich nun einen ganzen Komplex von Formen immer umschreibt. Eine Federzeichnung der „Schweinefamilie“ zum Beispiel, die Ende der achtziger Jahre entstand, enthält eigentlich schon alle Vorzüge des gleichnamigen Bildes; nur geniesst mancher Kunstfreund diese Vorzüge in der pikanten Konzentration der Zeichnung noch intensiver. Aus dieser Zeichnung quiekt und grunzt es förmlich von Leben und Wahrheit; darüber hinaus aber wird sie beherrscht von der fast machtvollen Silhouettenlinie des alten Mutterschweins. In ausdrucksvollen Studien zu den „Netzflickerinnen“ — Bewegungsstudien und Raumstudien — in der eindrucksvoll einfachen Waldstudie zur „Gedächtnisfeier für Kaiser Friedrich“ (1888) (Jahrg. IX, S. 608), in Ziegenstudien um 1890 und in vielen andern Arbeiten dieser Art ist immer schon der grosse Zug und die herb geschmeidige Kraft der gleichzeitigen Bilder. Langsam wird nunmehr aus der das Bild vorbereitenden Zeichnung, aus der Dispositionsskizze die Zeichnung, die ein selbständiges Kunstwerk ist. Es giebt Pastelle kartoffelbuddelnder Bauern aus dieser Zeit oder Kreidezeichnungen von Viehhüterinnen, die in der Reproduktion den Nachbildungen von pathoserfüllten Gemälden gleichen. Liebermann versteht es, auf solchen Blättern, auf einer Fläche, die mit der flachen Hand bedeckt werden könnte, monumental zu wirken. Deutlich kommt das Milletelement zum Vorschein. Der Zeit der „Badenden Knaben“ und der „Reiter am Strande“ entsprechen sodann etwa die Zeichnungen nach 1895. Zugleich mit der Malerei werden die Zeichnungen weicher, malerischer und stimmungshafter; sie werden impressionistisch und geistreich schlagend als Komposition. Die flüchtigste Andeutung drückt nun immer ganze Empfindungskomplexe aus. Manet erscheint ins Schwarz-Weiss übersetzt. Doch wird man zugleich niemals ganz das Gefühl einer geistigen Tradition los, die sich etwa mit den Namen Degas-Ingres-Holbein bezeichnen lässt. Es ist, als ob die scharfe Genauigkeit dieser drei Zeichner hinter der malerischen Luftschicht verborgen sei. Die Zeichnungen dieser Zeit sind fein, aber ohne an Kraft zu verlieren. Man könnte hier und da an Whistler denken, wenn nicht ganz dessen süssliches Parfüm fehlte. Bewunderungswürdig ist die malerische Vertiefung, ist die Art, wie ein einziger Strich, ein flüchtig gewischter Schatten Naturstimmungen malen,

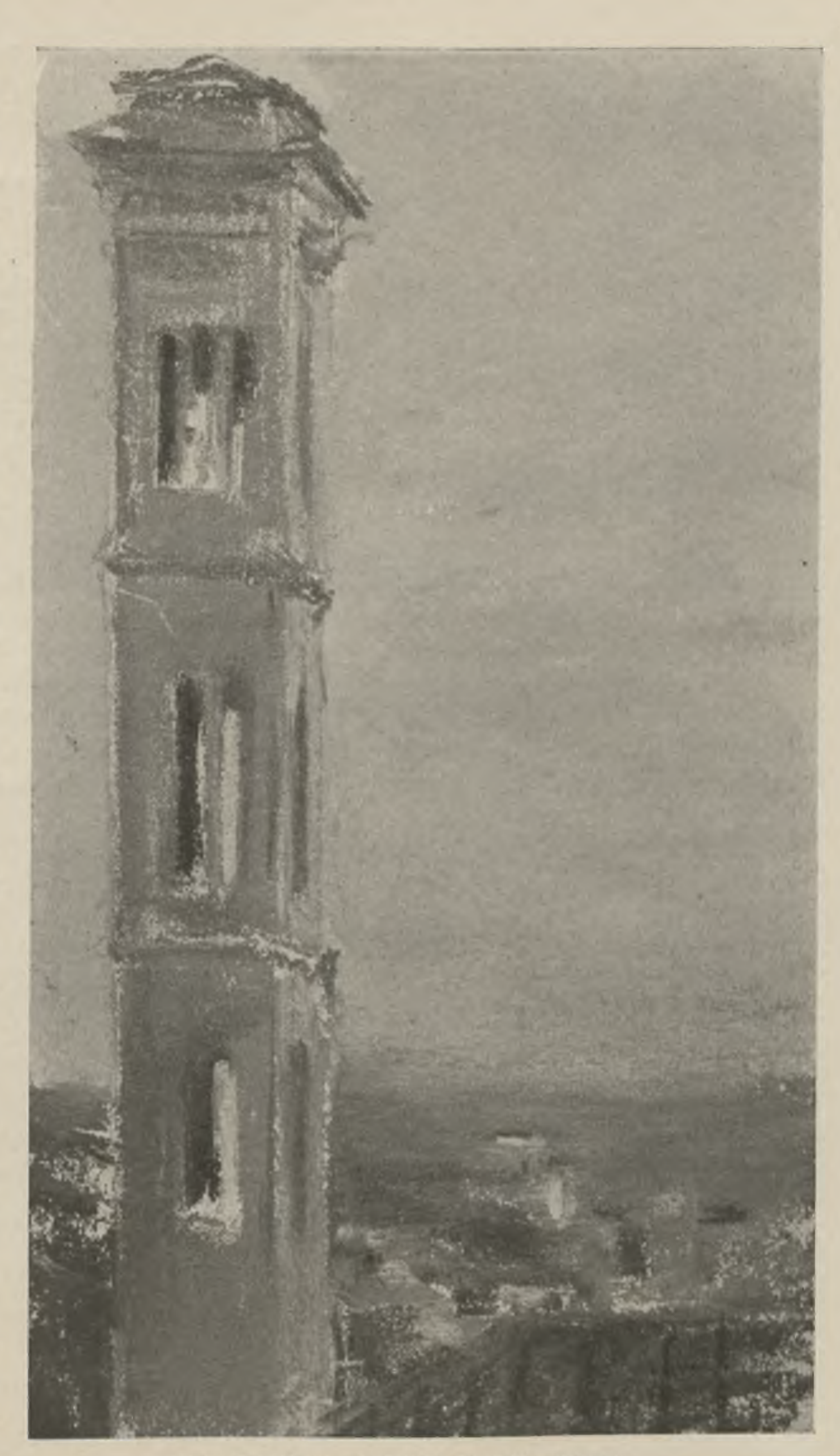


MAX LIEBERMANN, BAUMWEG. KREIDEZEICHNUNG



MAX LIEBERMANN, STUDIE VON NETZFLICKERINNEN. KREIDEZEICHNUNG

so dass das Auge produktiv wird und Gegenstände sieht, die gar nicht da sind, wie mit einem Nichts an Mitteln das atmosphärische Leben der Natur, das Leben des Lichts ausgedrückt ist. Es giebt Skizzenbuchblätter, die mit wenigen Andeutungen den Raum einer Dorfstrasse oder einer Dünenlandschaft zwingend vor Augen führen. Mehr und mehr verzichtet der Künstler auf den begrifflich konturierenden Strich, die Zeichnung wird tonig und pastellartig weich, sie hat Tiefe. Das Auge sieht Raum, Farbe, Valeurs und Formen in die impressionistische Bildandeutung hinein. Der Zeichner steht auf seiner Höhe, trotzdem er durch das Hineintragen des Malerischen in die Zeichenkunst fortgesetzt eine Grenze berührt. Überraschend deutlich begegnet man auch den Spuren Rembrandts. Zum Beispiel in der schönen Kreidezeichnung „Nach Hause" (1892), in der mit wenigen Tönen, nur durch ein schlagendes Neben und Gegeneinander von hellen und dunkeln Massen eine Rembrandtartige Mystik erzielt worden ist. Und noch mehr ist der Geist des grossen Holländers in einer Zeichnung wie „Haarlem" (Jahrg. I, S. 143). Sie ist wie das Werk eines grossen alten Meisters. Unbeschreiblich ist der Tumult des Lichts, der Schrei des Raumes; über die Hauswand, über die Menschengruppen, durch das Helldunkel unter den Zweigen des Baumes, braust etwas gross Symphonisches dahin. Nur ein bis zum Heroischen erhöhtes Augenlicksgefühl hat dieses Blatt mit allem Zauber handschriftlicher Frische so schaffen können. Es ist wie im Rausche gemacht und ist doch auch ein Monument höchster künstlerischer Besonnenheit. Einer solchen Feierlichkeit in der Wahrheit ist Liebermann freilich nur selten fähig gewesen. Er erreicht sie wieder in einigen Blättern, die 1908 entstanden sind, die den Sturm an der holländischen Küste schildern. Ganz altmeisterlich ist auch die Tusch- und Federzeichnung „Kanal in Leyden" (Jahrg. I, S. 13). Die besten hollän-



MAX LIEBERMANN, CAMPANILE, FLORENZ. PASTELL



MAX LIEBERMANN, LANDSCHAFT. BLEISTIFTZEICHNUNG

dischen Kleinmeister haben Liebermann über die Schulter gesehen, als er an diesem schönen Kanal sass und sich dem Eindruck des Naturbildes wie ein Verliebter und doch ohne alle Kleinlichkeit hingab.

Später ist das Degasartige mehr durchgedrungen. Es zeigt sich in dem langen, ornamentalen, charakterisierenden Strich, in der kühlen Knappheit bei der Betonung des Konstruktiven. Man erkennt nun deutlich, warum Liebermann eifrig gute japanische Graphik gesammelt hat und was ihn diese Sammlung lehrte; seine Zeichnung wird immer mehr zu einer Schrift, die lebende Punkte der Erscheinungen notiert. Der Altersstil bildet sich aus. Ein Stil, den nur noch die letzten Dinge interessieren, der von einer Fülle von Erfahrungen lebt und dem das Zeichnen wie ein Schreiben geworden ist. An die Stelle der Ausdrucksbegierde tritt der erfahrene Geschmack, tritt sogar die Virtuosität. Die Zeichnung wird in demselben Maasse zum Aphorismus, wie das Bild zur Studie und zur geistig erschöpfenden Skizze wird.

Aus diesen Andeutungen ergiebt es sich schon, dass man die Zeichnungen nach Stoff und äusserem Anlass nicht wohl gruppieren kann. Es giebt freilich eine Gruppe von Blättern, die Entwürfe zu Bildern sind, zu den Seilerbahnen zum Beispiel, zu den Waisenmädchen, zum „Jesus im Tempel“, zu den Flachsscheuern, Netzflickerinnen, Konservenmacherinnen, Simson und Delila usw. Sodann finden sich Studien zu einzelnen Figuren, Tieren und Landschaftsmotiven, die der Maler später verwandt hat; schliesslich giebt es dann noch eine Fülle von Zeichnungen, die im Vorübergehen gemacht sind, menzelartige Notizen aller möglichen Dinge; und zuletzt sind da die Impressionen, die sich Selbstzweck sind und die bildartigen Charakter haben, Ecken von Strassen und Höfen, Kanäle, Dünenlandschaften, badende Knaben, Alleen, Biergärten und vieles andere. Innerlich gehen aber alle diese



MAX LIEBERMANN, JUDENGASSE IN AMSTERDAM. FEDERZEICHNUNG

Zeichnungen ineinander über. Der äussere Zweck ist stets etwas Sekundäres. Im Grunde ist Liebermann, wann immer er zeichnet, mit allen Sinnen Künstler; ihn regiert nicht der Zwecksinn, sondern ein lebendiges, immer zum Ganzen strebendes Kunstgefühl.

✻

Die frühesten Zeichnungen Liebermanns waren Bleistiftzeichnungen. Nicht zufällig. Dem von Steffeck und Menzel herkommenden Berliner war der Bleistift das natürliche Werkzeug. Der Strich ist, dem inneren Zustande des Zeichnenden entsprechend, zart, bei aller Feinheit akkurat, geistreich und zugleich auch ein wenig schulmässig, routiniert. In dem Maasse, wie Liebermann dann freier im Können und in der Anschauung geworden ist, hat er sich immer häufiger der Kreide bedient. Das heisst: er ist vom harten Material zu einem weichen, mehr für malerische Darstellung geeigneten Material übergegangen, zu einem Material, das Tonigkeit und Flächigkeit gestattet, womit der Künstler malen kann. Mit Hilfe der Kreidetechnik hat Liebermann sich in der Folge zum Meister entwickelt. Er weiss mit der Kreide den Umriss in zart andeutenden, ornamental spielenden und psychologisch betonenden Linien zu umschreiben und er weiss die Valeurdifferenzen der Halbschatten, des Helldunkels und der tiefen Kraft damit zu gestalten. Vielleicht giebt es in diesen Jahrzehnten keinen Künstler, der mit der Kreide so ausserordentliche Wirkungen zu erzielen weiss. Liebermann denkt aus diesem Material heraus die Darstellungsformen, er beherrscht es, wie der Virtuos sein Instrument. Leere Stellen, die nur zugestrichen sind, weil dem Zeichner der lebendige Ton nicht zur Verfügung war, giebt es bei ihm nicht. In dieser Hinsicht gleicht der Zeichner Liebermann dem Maler Cézanne: er lässt lieber den Papierton stehen, als dass er sich mit einem technischen Ungefähr begnügte. Ob die Blätter bildhaft abgerundet sind oder ob sie nur Andeutungen geben — immer lebt das Material, immer ist es in Licht, Atmosphäre und Naturillusion verwandelt. Mit seltenem Geschmack sind die Dunkelheitsgrade zu einem melodischen Spiel geordnet; doch ist dieses Spiel zugleich immer eine schlagend richtige Wahrheit.



MAX LIEBERMANN, STUDIE ZU NETZFLICKERINNEN. KREIDEZEICHNUNG

Der Schritt von der Kreidezeichnung zum Pastell lag nahe. Liebermann hat ihn denn auch



MAX LIEBERMANN, BADENDE KNABEN. KREIDEZEICHNUNG

Revolutionäre der modernen Kunst, mit Charm umkleidet, in eine gefällige Form gebracht, ohne dass das Künstlerische doch irgendwie verflacht wäre.

Seltener hat Liebermann sich der Tusche und der Feder bedient. Wo er aber zu dieser Technik gegriffen hat, da hat er ebenfalls seine Absicht sehr prägnant auszudrücken gewusst. Mit einer nervösen Kritzeltechnik, die die Akademiker noch heute nicht gelten lassen, trifft Liebermann auch dort jedesmal den Nagel auf den Kopf. Auch

mit grossem Glück gethan. Der Pastellist leitet dann hinüber zum Maler. Der Übergang ist oft so unmerklich, dass eine Trennung der Betrachtungsweisen kaum noch möglich ist. Um so weniger als unter den Pastellen oft Varianten bekannter Bildmotive auftauchen. Als Pastellist hat Liebermann vor allem das Zarte und Feine, das Elegante und Graziöse seiner Natur ausgebildet, weil die Technik der Darstellung des gefällig Weichen weit entgegen kommt. Es giebt zum Beispiel pastellierte Varianten der bekannten Näherinnenmotive, die von einem farbig glitzernden, perlmutterartigen Licht wie übersponnen erscheinen, die in ihrem juwelenhaften hellen Tonreichtum an Renoirs Kolorismus etwa, das heisst an einen modernen Enkel des Rokoko, denken lassen. Es geht diese gefällige Farbigkeit in manchen der virtuosen kleinen Pastelle von der holländischen Küste sogar bis an die Grenze des Süsslichen. Es macht sich in diesen Arbeiten die Nähe des weichen Israëls bemerkbar. Am schönsten sind die herber nuancierten Arbeiten dieser Art. Strassenansichten, sonnige Hofecken, Parkausschnitte mit einem Stück Hauswand, lufterfüllte Interieurs und Alleen; in ihnen erscheint der geniale junge Menzel zu einem neuen Leben erwacht, sie gehören in ihrer schmeichelnden Tonwahrheit zu den feinsten Meisterwerken Liebermanns. Vor diesen Arbeiten — man denke auch an die ausgezeichneten Blätter aus Florenz, Ansichten von Dächern mit einem Stück Landschaft darüber oder von Glockentürmen, — hat eine ganze Malerjugend sich erzogen. In ihnen ist das

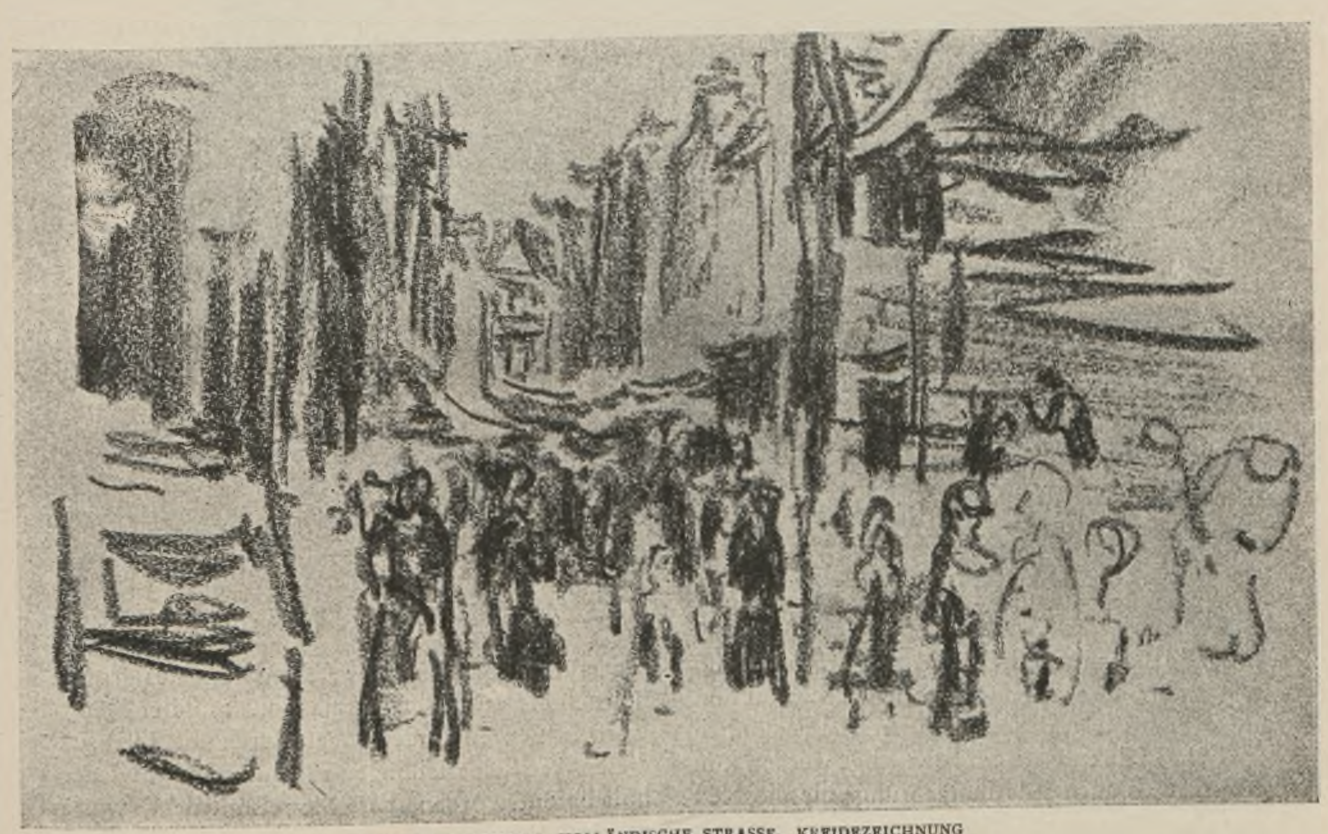
dort schimmert durch die Improvisationen immer das Ganze einer Naturempfindung hindurch. Dieses ist das deutlichste Zeichen des Talents: dass Liebermann den verschiedenen Techniken gemäss jedesmal ein Anderer ist, dass er dieselbe Impression in verschiedene Formen der Technik übersetzt und im Resultat doch immer dieselbe herb geistreiche Wirkung erzielt. Nirgend spürt man es mehr als vor den Zeichnungen, dass Liebermann alle Angst vor der Natur, die den kleinen, den subalternen Künstler kennzeichnet, ein für allemal überwunden hat und dass ihm beim Zeichnen immer nur ein vergeistigtes Abbild, ein durch die Seele gegangener Eindruck vor Augen steht.

❋

Einige Blätter giebt es, auf denen Liebermann versucht hat, im Sinn Menzels illustrativ zu erzählen, wo er eine Reihe von Einfällen ornamental aneinander zu fügen versucht hat, wie Menzel es so geistreich auf seinen Buchumschlägen und Adressen verstand, wo er es unternommen hat, mit dem stofflichen Esprit Menzels zu konkurrieren. Charakteristische Blätter dieser Art sind die Adressen zur silbernen Hochzeit seiner Eltern, zum siebenzigsten Geburtstag seiner Mutter oder die Einladungskarte zum Ibsenfest. In diesem Genre hat Liebermann aber der Einfallsfülle und der darstellenden Sicherheit Menzels nicht von fern an die Seite treten können. Er hat sich als geistreich auch hier erwiesen, aber auch als unsicher. Dieses ist eine Grundbedingung der Liebermannschen Zeichenkunst: er muss sehen,

was er zeichnet. Nur Aug in Aug mit der Natur kann er von ihr abstrahieren, kann er das Naturalistische überwinden. Er ist kein Künstler, der aus dem Kopf zeichnen kann. Thut er es dennoch, so verflüchtigt sich gleich sein Bestes. Menzel hätte man in eine Klosterzelle sperren können — er hätte endlos fortillustriert; Liebermann würde ohne die Natur verkümmern. Es ist sehr bezeichnend, dass Liebermann sich in Blättern wie den oben genannten ganz eng an Menzel gehalten hat. Enger als sonst irgendwo und in einer ganz anderen, direkt nachahmenden Weise. In solchen Blättern ist er nicht über seinen Vorgänger hinausgegangen, sondern hinter ihm zurückgeblieben. Er hat es auch gefühlt und diese Art von Gelegenheitszeichnerei in der Folge aufgegeben; er ist eben gar nicht das, was Menzel so stark war: ein Zeichner des Einfalls, der poetisch forteilenden Einbildungskraft. Diese Kraft des Menzelschen Talents ist auf Max Slevogt vererbt worden. Bei Liebermann fällt nur dem Auge etwas Neues ein. Er kann nicht mit der Kunst spielen. Er ist nicht kindlich, nicht heiter, nicht harmlos verschwenderisch. Er kann nicht fabulieren. Vielmehr ist er immer ernst und ausdrucksvoll, immer psychologisch forschend und nie absichtslos ausruhend. Er beherrscht die Natur gestaltend, indem diese ihn beherrscht. Wenn man mit Recht von ihm sagen kann: er will so, wie er thut, so kann man mit grösserem Recht fast noch sagen: er muss das thun, was er will. Er ist auch als Zeichner ein Organ der Zeit, die sich in ihm angestrengt auf sich selbst besinnt.

❋



MAX LIEBERMANN, HOLLÄNDISCHE STRASSE. KREIDEZEICHNUNG



PAUL BAUMGARTEN, HAUS L. TUAILLON

MESSELS NACHFOLGE

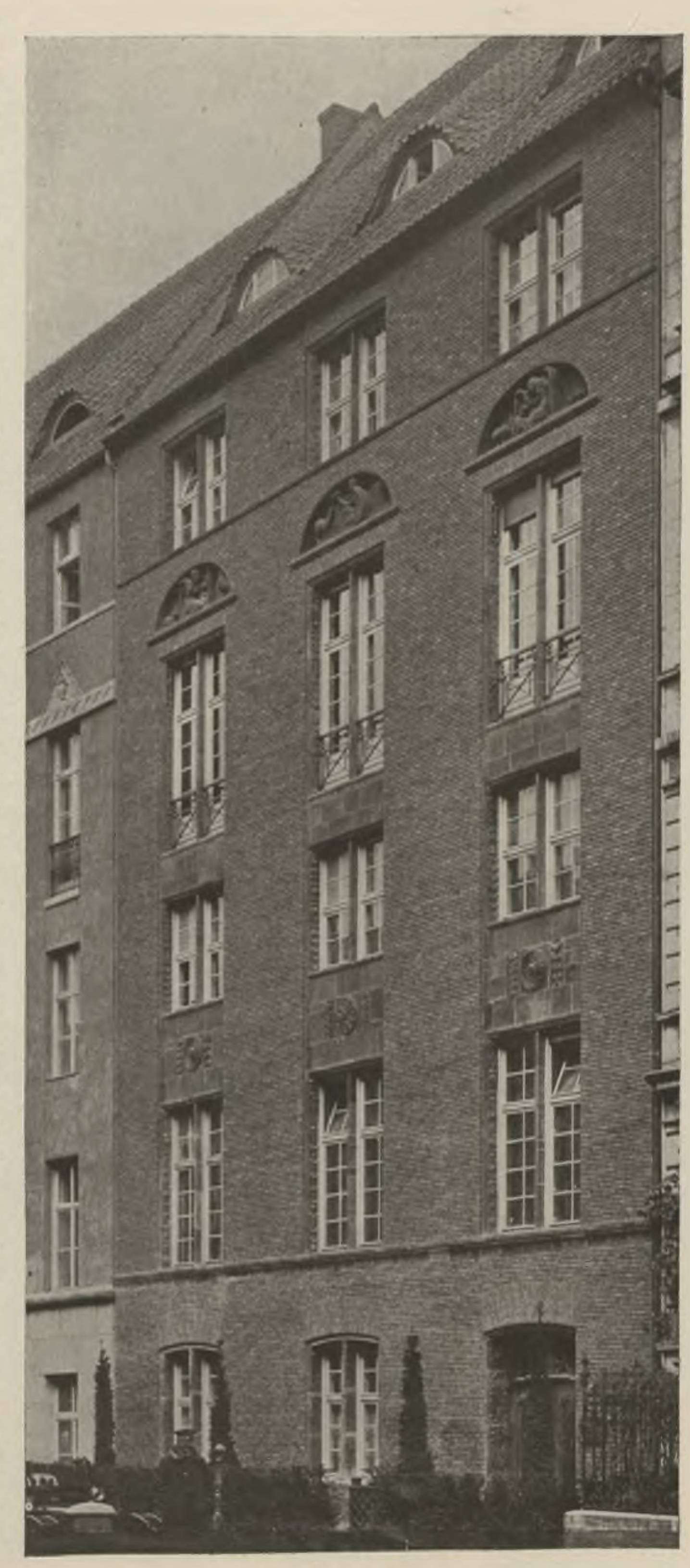
VON

WALTER CURT BEHRENDT

Wie die künstlerischen Bestrebungen der modernen reichshauptstädtischen Malerei ohne Hinweis auf Liebermanns einflussreiche Persönlichkeit nicht in ihren Wurzeln gewürdigt werden können, so muss auch jede Betrachtung, die die Neubauten der jüngeren Architektengeneration Berlins zum Gegenstand hat, notwendig von der umfassenden Reformarbeit ihren Ausgangspunkt nehmen, die Alfred Messel der Baukunst unserer Zeit verrichtet hat. Die Qualitätsleistungen der modernen Berliner Architektur verleugnen in keinem Punkte den klärenden Einfluss, den das Lebenswerk des grossen Befruchters ausgeübt hat, ja, ihr absoluter Kunstwert ist letzten Endes sogar durch die Intensität dieser Wechselbeziehungen bestimmt. Es ist wiederholt betont worden, dass Messel mit dem, was er persönlich zu wirken vermochte, der Baukunst seiner Zeit eine Art von Tradition erneuert, dass er ihr durch seine Persönlichkeit den Mangel an einer lebendigen Überlieferung ersetzt hat und der praktischen Architekturbetätigung damit wieder gab, wessen sie vor allem bedarf: die individuelle

Selbständigkeit der Gestaltung innerhalb einer gewordenen, historisch umgrenzten Formenwelt. Messel stellte den tektonischen Sinn dieser geschichtlichen Formenwelt wieder fest, er entwickelte aufs neue ihren Gattungswert. „Reine Hingebung ans Individuelle mit dem für die Gattung ausgebildeten Sinn erzeugt das Beste in der Kunst." Messel begriff das Problem, das dieses Wort Schinkels, auf die Baukunst der Gegenwart bezogen, andeutet.

Indessen, die stolzen Erwartungen für die künftige Entwicklung der Berliner Baukunst, die beim allzu frühen Tode dieses stillen Reformators ausgesprochen wurden, scheinen doch nur zum geringsten Teil sich erfüllen zu sollen. Wenn man unter dem Einfluss von Messels Wirksamkeit eine architektonisch bedeutende Erneuerung des Berliner Stadtbildes erhoffte, so war bei solcher Rechnung ein wesentlicher Faktor unberücksichtigt geblieben, nämlich die korrumpierende und unbesiegbare Macht des spekulativen Unternehmertums. Es scheint dem Schicksal der Grossstadt unvermeidlich zu sein, dass eine edle, grossgeartete Baugesinnung gegenüber den Massenprodukten gewissenloser Bauspekulanten sich bestimmend nicht zu behaupten vermag, dass ernsthafte Qualitätsarbeit nirgends den architektonischen Gesamteindruck der Grossstadt entscheidend beeinflussen kann. Es ist für den, der die architektonische Umgestaltung der Berliner City unablässig beobachtet, deprimierend zu sehen, wie fast Tag für Tag bedeutende Architekturaufgaben infolge der inneren Verkettung aller kommerziellen Interessen jenen dunklen Ehrenmännern zugewiesen werden, für die der drastische Berliner den Gattungsnamen „Bauschieber" zur Hand hat, wie die durch ihre Situation im Stadtplan bedeutenden Bauplätze ungebildeten Stümpern ausgeliefert werden, damit sie hier ihre würdelose Surrogatkunst abladen, und wie in den meisten Fällen Bauherr und Unternehmer bei ihren Projekten sich ausschliesslich von unverhüllter Profitgier und gesinnungsloser Plusmacherei leiten lassen. Wie weit wir unter diesen Umständen heute noch, auch nach den laut bejubelten Triumphen des Kunstgewerbes und der Architektur auf den letzten

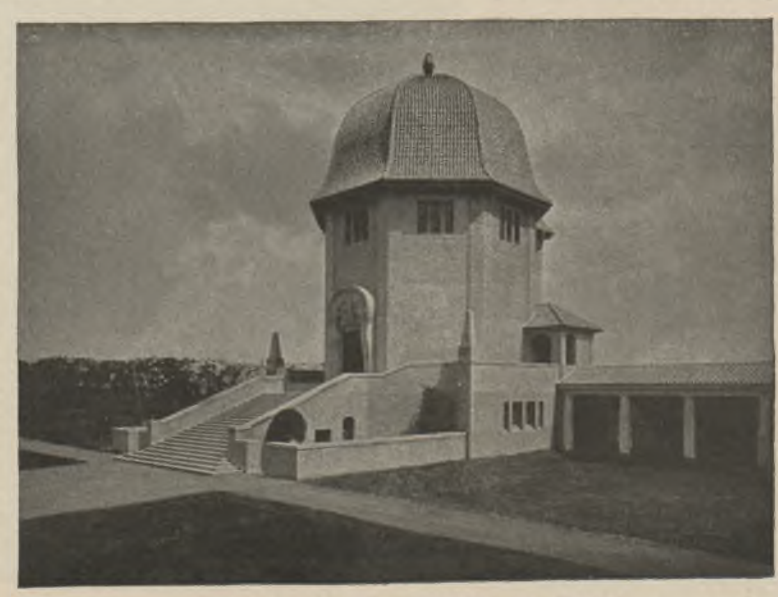


HAUS SIGISMUNDSTRASSE



HANS BERNOULLI, HAUS LEPSIUS

grossen Ausstellungen, von einer einheitlichen, sicher in sich selbst gefestigten Baukultur entfernt sind, vermag man am besten in den Cityvierteln der Grossstadt zu beurteilen. Denn dort werden die Millionenaufträge des Grosskapitals ausgeführt, dort werden die Geschäfts- und Bureauhäuser, die Banken, Hotels und Vergnügungshäuser errichtet, deren Bausummen insgesamt den bedeutendsten Teil der für die Jahresproduktion anzusetzenden Mittel repräsentieren. Die Kunstleistung wäre hier schon im Interesse des Nationalvermögens zu fordern, weil die Cityarchitektur im Verein mit den öffentlichen Bauten, deren Qualität ja gleichfalls in den meisten Fällen zweifelhaft ist, für den Fremden den Eindruck der Stadt wesentlich bestimmt und auf sein Urteil jedenfalls entscheidender einwirkt, als die Miethaus- und Villenarchitektur der Aussenbezirke. Während aber bei der gerühmten Einheit der modernen Ausstellungsarchitektur durch planvolles Zusammenwirken aller jener Kräfte, die die Oberschicht bilden, das Gesamtbild notwendig falsch, zum mindesten künstlich nach der günstigen Seite verschoben sein muss, tritt im Ausbau des Grossstadtzentrums das künstlerische Niveau der Durchschnittsleistung mit wünschenswerter, durch den ungehemmten Konkurrenzkampf geläuterter Klarheit zu Tage. Und dieses Niveau ist nun in der That auch heute noch ein erschreckend und beschämend niedriges. Jedenfalls ist es kaum einen Deut höher als in den vielgeschmähten achtziger Jahren. Und gerade die Bauaufgaben, die zu ihrer Lösung des intensivsten Gefühls für die



WILLIAM MÜLLER, KREMATORIUM IN DESSAU

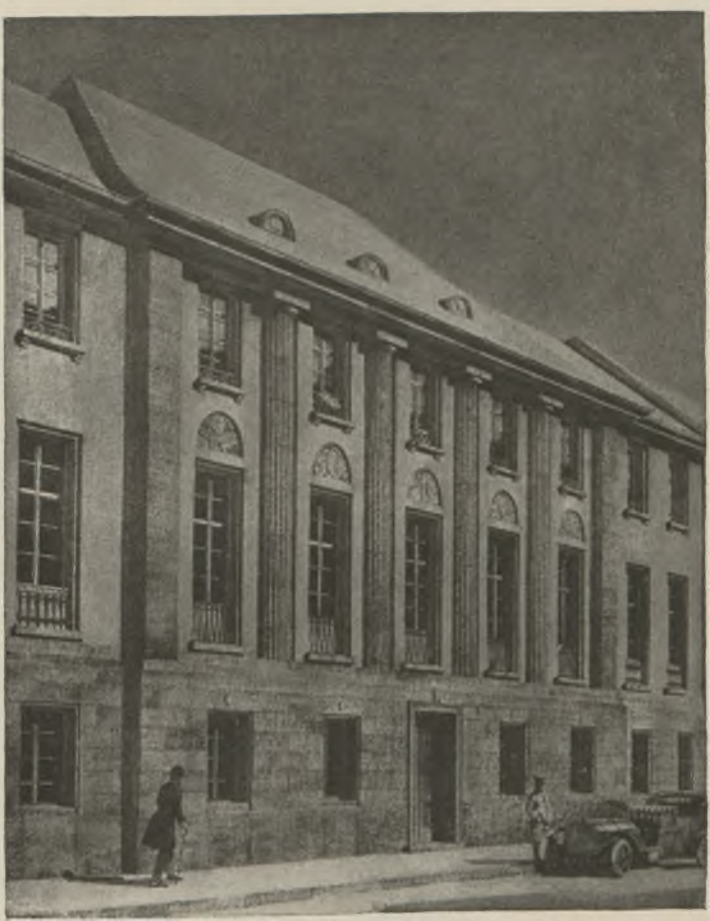


PAUL BAUMGARTEN, HAUS MAX LIEBERMANN



PAUL BAUMGARTEN, DETAIL EINES LANDHAUSES IN STEGLITZ

Forderungen der Zeit bedürfen, Theater, Versammlungshäuser, Sport- und Ausstellungshallen, ja selbst das Geschäftshaus, für dessen Typus doch durch Messel ein noch sehr der Entwicklung fähiges Vorbild gegeben wurde, lassen am meisten den Zustand der Stagnation erkennen, der in der architektonischen Bewegung jetzt wieder eingetreten ist. Was in der Regel geleistet wird, verdient nicht weniger den aus Vorlagewerken zusammengeräuberte Reissbrettzeichnung, die nichts als Reklamewirkungen zu verrichten hat und sehr geschickt auf die niederen Instinkte jener Masse spekuliert, die sich für die gleissende Feenpracht von Wasserschloss und Leuchtfontäne begeistert. Am Ende ist übrigens diese Entwicklung psychologisch im Wesen der Massenwirkung begründet; die Historie bietet ja einige



PAUL BAUMGARTEN, ENTWURF FÜR EIN STADTHAUS

Vorwurf, unwahr zu heissen und missleiteten Grossstadtinstinkten entsprungen zu sein, als die Produktionen der verrufenen Gründerjahre. Der alte Zwiespalt zwischen Grundriss und Aufriss klafft weiter. Hier wird mit klugem Kalkül und kalter zahlenmässiger Rechnung ein restlos aufgehendes Ausnutzungsprodukt geschaffen, ganz beherrscht vom nüchternen Utilitaritätsgedanken (und darum oft nicht ohne Grösse), dort aber wird, in auffallender Inkonsequenz der leitenden Geschäftsprinzipien, ein nur dekoratives, äusserst kostspieliges Fassadenwerk vorgehängt, eine schlecht und recht Parallelen. Ist sie aber natürlich, trägt sie etwa den Kern innerer Notwendigkeit und Berechtigung in sich, dann gilt es, sie mit allen erdenklichen Machtmitteln zu fördern, um endlich Klarheit zu schaffen und definitive Scheidungen vornehmen zu können. Der ganze Umkreis der heutigen Citykunst, das Variété und seine modernen Abarten, Eispalast und Kinematograph samt zugehöriger Reklamearchitektur, dieses Gebiet der reinen „Veranstaltungen", mag in gewissem Sinne wohl einer Veredelung noch fähig sein. Wenn das, was fluktuierend zwar, doch von einem realen, greifbaren

Bedürfnis getragen, hier im Werden ist, erst einmal mit den entsprechenden Mitteln auf eine reine Formel gebracht sein wird, so wird der Eindruck zwar mit Kunstwirkungen nicht eben viel zu thun haben, aber er wird doch auch sicher nicht ohne Reiz für das Auge sein. Es ist ganz falsch und zeugt im Grunde doch dafür, wie eng der Wirkungsbezirk der sogenannten architektonischen Bewegung geblieben ist, wenn heute diese Mittel immer wieder von der Architektur entlehnt werden. Dieser schnöde Missbrauch zu Variétéeffekten ist es, der die reinen Quellen dieser Kunst immer wieder vergiftet. Die sich bildende City„kunst“ — als ihr edelster Zweig darf wohl die Schaufensterdekoration gelten —, hat mit Architektur nichts mehr zu thun. Sie wird merkwürdige Sonderbegabungen züchten und ans Tageslicht befördern, auch wird sie sehr wahrscheinlich die Beleuchtungsindustrie in Nahrung setzen und vielleicht den Markt für gewisse Baumaterialien heben. Wenn aber immer wieder die Architektur herhalten muss, um derbe Grossstadtgelüste zu befriedigen, wenn die überlieferten Schätze aristokratischer Kulturen deklassiert werden, um für das schlüpfrige Parkett galanter und unzweideutiger Unternehmungen einen prunkvollen Rahmen zu bilden, so zeigt das doch, wie wenig die Baukunst auch heute noch vom Geiste der Gründerjahre entfernt ist. Und es spricht für den völligen Mangel an treibenden Kräften in der Berliner Baukunst, wenn man den Zwecken jenes neuartigen Gebäudetypus, der die reizend unterhaltsamen Institutionen der Rummelplätze und Schützenwiesen in geschlossene Räume zu fassen sucht, nicht anders Form zu geben weiss, wenn man dem Massenstimulanz solcher grossstädtischen Vergnügungsstätte nicht anders Ausdruck zu finden vermag, als mit einer nichtswürdigen Profanierung der intellektuell-sinnlichen Werte, die Messel erstrebt und geschaffen hat.*)



MAX LANDSBERG, LANDHAUS BLEICHRÖDER IN PANKOW

*) Wer ein überzeugendes Beispiel dieser reaktionären Entwicklung kennen zu lernen wünscht, dem seien die „Paläste der Lebewelt“ in der Behrenstrasse und besonders der Neubau des Admiralspalastes in der Friedrichstrasse angelegentlichst



BRUNO TAUT, BEAMTENERHOLUNGSHEIM FÜR SIEMENS UND HALSKE IN HARZBURG

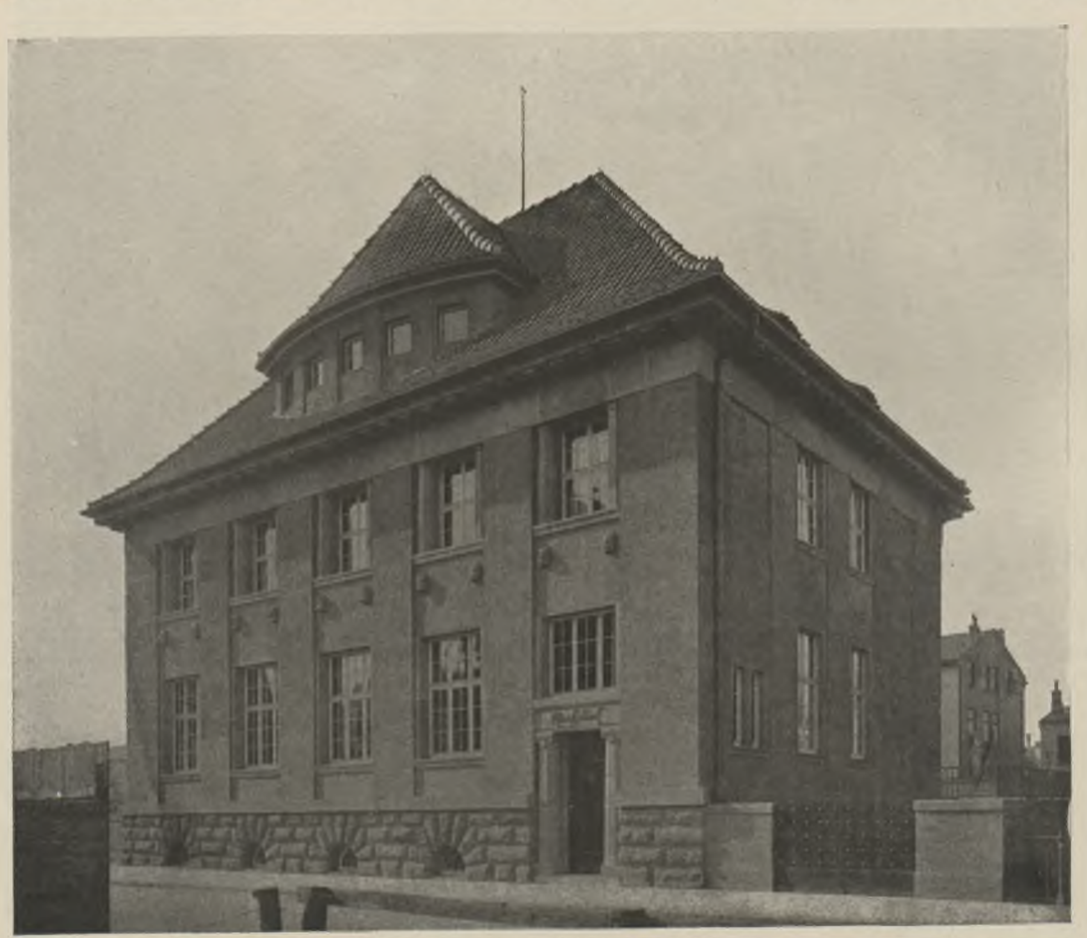
Solchen Missbrauch indessen verträgt Messels zarte und subtile Kunst nicht. Sie beruht zu sehr auf den geistigen Potenzen dessen, der sie übte, um in die Breite wirken zu können. Sie ist nichts

zur Besichtigung empfohlen. Die Renommierfront dieses Hauses ist ein um so unerfreulicheres Dokument dieses grotesken Variétéstils, als ein Architekt, der ein Schüler Messels heisst und aus seinem Atelier hervorgegangen ist, Heinrich Schweitzer, und ein Bildhauer, der gleichfalls zu den Gehilfen des Wertheimbaumeisters zählte, Franz Naager, dafür verantwortlich zeichnen.



JÜRGENSEN UND BACHMANN, ENTWURF FÜR EIN RATHAUS IN SCHÖNEBERG

weniger als einfach, nirgends liegen ihre Gestaltungselemente greifbar deutlich an der Oberfläche; jedenfalls sind es nicht in erster Linie die handwerklichen Qualitäten, die ihren schöpferischen Wert ausmachen. Reine Handwerkernaturen werden in der Regel eine energischere Förderung der Qualitätsarbeit im Umkreis ihres Wirkens erreichen können; wie es denn auch Architekten wie Fischer, Hocheder und Seidl gelungen ist, das Durchschnittsniveau in Süddeutschland beträchtlich zu heben. Ihre Kunst ist von Problemen nicht beschwert, giebt auch kleineren Geistern die Möglichkeit, erträgliche Leistungen hervorzubringen, und die Gefahr missverstandener Nachahmungen ist bei ihnen weniger zu befürchten. Solche Annehmlichkeiten fehlen dem Werk Messels. Hinter der scheinbaren Einfachheit und Allgemeingültigkeit seines Systems steckt doch immer wieder seine reiche, differenzierte Künstlerpersönlichkeit, die mit all ihren singulären Begabungen nicht lehr- und lernbar ist. Die scharfe Hellhörigkeit für die Forderungen der Zeit, das lebendige Gefühl für ihre Nöte, das sich früh und klar in sein Bewusstsein drängte, sie waren es, die bildend und gestaltend sein Werk füllten und dem überlieferten Rhythmus eine neue Melodie gaben. Diese seltenen persönlichen Eigenschaften hat Messel auf keinen seiner Schüler zu übertragen vermocht, und das mag die Ursache sein, dass den Werken der neuen Berliner Bauschule, die sich an seinen Namen knüpft, so qualitätvoll sie auch durchweg im Handwerklichen ist, im Grunde doch immer das Letzte, das Unmittelbare fehlt, dass ihr jener Grad von Gefühlsintensität mangelt, der die künstlerische Schöpfung über die geschmackvolle Handwerkerleistung emporhebt. Und wenn Messel, besonders in den Werken seiner Spätzeit, als er bereits im Besitz all seiner Mittel war, bisweilen kühl und in der ruhigen Objektivität seiner still abwägenden Proportionierkunst fast trocken spröde wirkt, so grenzt die puritanisch-strenge Einfachheit



HABICHT, REICHSBANK IN ELMSHEIM

der Schülerarbeiten oft schon an Nüchternheit; denn sie ist nicht gleicherweise ein Merkmal meisterlicher Selbstbeschränkung wie bei dem Lehrer, sondern eher das Resultat einer minder reichen Begabung, deren Erfindungskraft eben enge Grenzen gezogen sind.

Am stärksten muss das Epigonentum der jungen Berliner Bauschule natürlich da fühlbar werden, funden zu haben, ist gewiss hoch zu werten in einer Zeit schwankender Konventionen und zerstörter Überlieferungen; aber ist es nicht mehr zu bewundern, wenn einer, mit der nagenden Sehnsucht nach dieser endgültigen Form im Herzen, den Mut findet, sich zu überwinden und lieber das fruchtbar Unfertige zu wollen, als eine elegante Kompromisslösung? Die viel gerühmte Ruhe und



PAUL MEBES, LANDHAUS IN POTSDAM

wo es sich um die Lösung neuer, spezifisch moderner Architekturaufgaben handelt. Hier zeigt es sich denn, dass die Lehre Messels immer nur zur Hälfte, und gerade in ihrem schwächeren Teil, begriffen wurde; dass nachhaltig eigentlich nur die artistischen Elemente seiner Kunst gewirkt haben, nicht auch die primitiv-raumbildenden. Es ist aber nicht zweifelhaft, dass Messel kaum zu gleichem Ruhm hätte gelangen können, wenn er nur ein Erneuerer der Tradition, nicht auch der Baumeister des Wertheimhauses gewesen wäre. Das Verdienst, eine grosse, fertige und stets brauchbare Form ge- Sicherheit des praktischen Arbeitens, die Messel den Jüngeren gegeben hat, birgt in hohem Grade die Gefahr der Stagnation in sich. Um sie hintan zu halten, fühlt man sich fast versucht, wieder einmal das Lob des Chaos zu singen, in dem Urkräfte mit äusserster Willensanspannung um neue Werte ringen. Und den sehr gefälligen und stets geschmackvollen Leistungen der Messelschule gegenüber wagt man die Behauptung, dass wir uns in der Baukunst den Luxus einer Tradition heute eigentlich noch gar nicht gestatten dürften. Messels späterer Palladianismus trug den Kern innerer Be-



MAX LANDSBERG, HAUS BLEICHRÖDER IN PANKOW. DETAIL

abermals in Stilreaktion und Akademismus zurücksinken wollen!

Diese einschränkenden Bemerkungen vorausgesetzt, ist von den Leistungen der jungen Berliner Bauschule mit Achtung und Anerkennung doch zu sprechen. Alle Tugenden praktisch-handwerklicher Übung sind in ihren Arbeiten zu finden. Alles, was durch Messen und Abwägen, durch Fleiss und ernsten Willen zur Qualitätsleistung sich erreichen lässt, wird man in diesen Architekturen nicht vergeblich suchen. Die Komposition ist sicher und nicht ohne Sinn für Grösse, das Detail ist überlegt, gewählt und mit Liebe und Sorgfalt durchgebildet, das Ganze erscheint immer als ein löbliches Ergebnis eifriger Studien. Es hat durchaus Niveau, was von dieser Gruppe geschaffen wird, und es sind ohne Zweifel künstlerisch die am meisten befriedigenden Bauten, die in den letzten Jahren in Berlin im Geiste Messels errichtet worden sind. Die Arbeiten zeigen stets strenge Haltung, zuweilen sogar reife Meisterschaft; sie sind intelligent, geschmackvoll gemacht und alle Kompromisse sind geschickt und gewissenhaft ausgeglichen. Nur eben Jugend spürt man nicht darin, nichts Werdendes ist zu bemerken, sondern nur Fertiges, Endgültiges. Nirgends ist eine gewisse Grenze überschritten, auch nicht im Wollen.

Einige Proben dieser Arbeitsweise werden dem Leser in den Abbildungen dieses Aufsatzes vorgelegt. Er erkennt

rechtigung in sich, denn er war als ein lebendiges Resultat aus der Schule des Naturalismus gewonnen. Aber dieses gefällige, stets verwendbare Pilastersystem droht wieder in Manierismus auszuarten und formalistisch zu erstarren, wenn sein Lebensrhythmus nicht auf jenem Umweg erfasst, wenn die Wirkung nur äusserlich, nicht aus ihren Ursachen heraus begriffen und nachgeahmt wird. Gerade in der Architektur drängen heute von allen Seiten und tagtäglich neue Probleme zur Lösung, so dass es wichtiger scheint, temperamentvoll zu wagen und zu experimentieren, auch wenn das Resultat misslingt, als gemeinverständliche Schönheit zu pflegen. Kühne und wagelustige Pioniere, nicht schwächliche Traditionsheiligen brauchen wir heute in unserer Baukunst, wenn wir nicht

ohne weiteres das geistige Band, das die Werke der Berliner Bauschule untereinander verbindet. Die einzelne Architektenpersönlichkeit tritt völlig hinter dem Traditionsgedanken zurück, der überall mit gleicher Klarheit betont und ausgesprochen ist. In dem vom schützenden Wall dieser wiedergefundenen, neubelebten Überlieferung umhegten Bezirk ist die Möglichkeit ruhiger und zielbewusster Baupraxis gegeben. Auch moderne Aufgaben lassen sich auf diesem Wege in befriedigender Weise lösen: aus William Müllers Krematoriumsbau für Dessau spricht Messels Ziel, den Besitz der Welt an schönen Dingen zu vermehren; für die präzise Formulierung des Baugedankens aber ist mit dieser wirkungsvollen Eklektikerleistung nicht eben viel gewonnen.



SALINGER UND SCHMOHL, GESCHÄFTSHAUS MANNHEIMER

Auch Schmohl hat, ganz im Geiste dieser Bauschule, bei dem Geschäftshaus für Mannheimer die herbe Nützlichkeitsforderung mit entwickelten Kunstformen umkleiden wollen. Jürgensen zeigt in seiner märkischen Dorfkirche, bis zu welchem Grad des Gelingens ein gesunder Sachlichkeitssinn auch den Geist bodenständiger Überlieferung zu treffen vermag. Nur ein sicher ausgebildetes Taktgefühl und charaktervolles Zurückhalten wird solchen Forderungen gerecht werden können, ohne in romantische Heimatkünstelei zu geraten. Solche Eigenschaften sind es denn auch, die Julius Habicht, dem Architekten der Reichsbank, eine erfolgreiche Arbeit in dem weiten Umkreis seiner praktischen Thätigkeit gewährleisten. Seine Bauten, in denen programmgemäss Wohn- und Geschäftshaus zu einem einheitlichen Organismus verbunden sein müssen, ordnen sich, mit weiser Berücksichtigung der jeweiligen lokalen Bautradition, harmonisch dem Stadtbild ein und stehen draussen in den kleinen und kleinsten Provinzstädten als Repräsentanten der neuen, von Messel inspirierten Baugesinnung. Ihr Bestes giebt diese Architektengruppe, wie sich von selbst versteht, im Wohnhausbau; wie ja auch Messels künstlerisch am meisten abgerundete Schöpfungen die Villen und Landhäuser seiner letzten Zeit gewesen sind. Am Wohnhausbau hatte er sein Traditionsgefühl erzogen und stark werden lassen, hier hat er denn auch die Probe auf das harte Exempel gemacht, dessen Lösung sein Leben in unentwegter Arbeit gewidmet war; und, siehe, die Rechnung stimmte. Die zeugende Kraft dieser Tradition bewährt sich nun auch bei seinen Nachfolgern. Auch sie speisen ihr Talent aus der Überlieferung, der Messel sich innerlich verbunden fühlte: es ist die solide bürgerliche Architektur Berlins vom Ausgang des 18. Jahrhunderts, die Zeit der Gontard, Langhans, Gilly und Schadow. Auch ihr Formgefühl findet in diesen kubisch klaren, geistreich proportionierten Bauten, in dem vollen Wohllaut ihrer Rhythmen verwandte Saiten anklingen. Dabei gelingen denn zuweilen so feine Dinge wie das straffe echt norddeutsch empfundene Backsteinhaus in der Sigismundstrasse* mit dem Terrakottenschmuck von Schmarje oder das streng klassizierende Projekt von Paul Baumgarten für ein Wohnhaus in der Viktoriastrasse. Was Bernoulli, Breslauer, Habicht, Seeck, Mebes, Taut, Schmohl und Andere mit Hilfe dieser Tradition leisten, gereicht der handwerkerlichen Tüchtigkeit dieser Baumeister zur höchsten Ehre. Es wäre freilich nicht davon zu reden, wenn die Zeit im Besitze einer gefestigten Baukultur wäre. Da aber die Gesinnungswerte, die sich in diesen Werken offenbaren, immer noch rar, immer noch auf einzelne Persönlichkeiten beschränkt sind, so wird man versucht, über Gebühr als Kunstleistung zu preisen, was sonst nur eine Selbstverständlichkeit beruflichen Pflichtgefühls sein würde. In den Wirnissen einer Zeit aber, in der solche

* Der Architekt dieses Hauses ist so lange mit Sicherheit nicht zu nennen, bis der zurzeit schwebende Prozess, den der Regierungsbaumeister Wollenberg und der Architekt John Martens um die künstlerische Autorschaft des Entwurfes angestrengt haben, gerichtlich entschieden sein wird.

Kunstarbeit noch weit über dem Durchschnitt steht und rühmliche Ausnahme bleibt, wird man ernsthaft wünschen müssen, dass Messels Nachfolge auch ferner mit gleicher Kraft und unbeirrbarem Willen an ihrem Ziel festhalten möge, durch werkmässige Förderung des Qualitätsgedankens für die Hebung des Niveaus in der Baukunst zu wirken.



JÜRGENSEN UND BACHMANN, DORFKIRCHE IN HESSENWINKEL



WALTER SCHMARJE, DETAIL VOM HAUS SIGISMUNDSTRASSE

KUNSTAUSSTELLUNGEN

DÜSSELDORF

Düsseldorf hat vor, seinen „Ruhm als Kunststadt neu und endgültig zu festigen". Ausgestaltung der Gemäldegalerie, heisst es in einem Communique, Neubau einer Kunstakademie, einer Akademie, „die allen berechtigten Anforderungen neuzeitlicher Erkenntnis entsprechen und sozusagen in der ganzen Welt als Musteranstalt zu gelten hätte". Unter Meister Gebhardts Schwammpanier! Jenes Trompeters von Vionville, dessen siebzig Gebrüder im vergangenen Herbst der Stadtverordnetenversammlung eine hinterrücks angefertigte Eingabe überreichten, des Inhalts, man möge der alteingesessenen Düsseldorfer Kunst nicht zu nahe treten und den „Sonderbund" (von dessen Bestrebungen und Ausstellungen hier schon öfter die Rede war) nicht den Kunstpalast für das Jahr 1912 überlassen. Der „Sonderbund" hatte für dieses Jahr eine retrospektive Ausstellung geplant, in der die Wurzeln der modernen Kunst gezeigt werden sollten. Die Farbsteinchen im „Malkasten" gerieten durcheinander. Hie l'art pour l'or! Der Verkauf würde leiden. (Westdeutschland ist sowieso ein bedrohtes Gebiet.) Sie alle wollten Hüter sein! Und schrieben, daß etwas geschehen müsse.

Stadtverordnetenversammlung beschloss, zu retten. Der „Sonderbund" wurde abgewiesen. Köln nahm ihn auf, stellte ihm die Hälfte der neuen Kunsthalle zur Verfügung und ausserdem 25000 Mark zur inneren Einrichtung. Die Ausstellung wird gemacht. Düsseldorf hatte es abermals verscherzt, sich durch Billigung einer derartig perspektivischen Angelegenheit zu rangieren. Mehr als Billigung verlangte man gar nicht, man wollte sie sogar (wie früher) bezahlen.

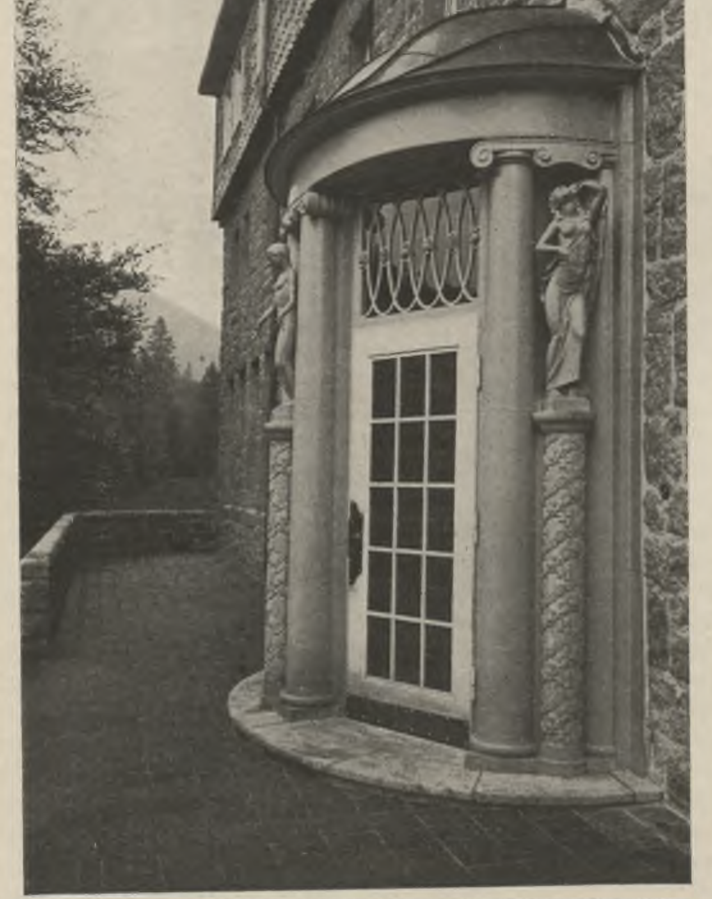
Jetzt will es seinen Ruf als Kunststadt neu und endgültig festigen. Eine neue Akademie. Die alte ist gruselig genug. „Außer dem gewöhnlichen Geruch, der allen öffentlichen Anstalten eigen ist, war hier noch etwas Besonderes, Feuchtes, Moderiges, was ich mit dem Ausdruck „akademische Luft" bezeichnen möchte" und „man sagte mir, dass in der Dämmerung eine vermummte Frau, die ehemalige Jacobäa von Baden, in den schaurigen Korridoren umherwandle. Wenn es wirklich gespukt hat, so werden es sicher die Geister der schlechten Bilder gewesen sein, die dort gemalt wurden; Geister, die weder leben noch sterben können." (Feuerbach. Ein Vermächtnis.) Heute sind auch sie tot.

In einem neuen Hause sollen sie am Münzerschen Geiste wieder aufleben. Die alte Akademie soll zur Galerie werden. Düsseldorf hatte einmal bedeutende Schätze, die Galerie des Kurfürsten Johann Wilhelm, die aber nach München gewandert ist. Heute sind rund dreihundert Bilder da, die aber meines Wissens noch kein Einheimischer gesehen hat. Sie hängen in den Unterrichtssälen der Akademie so hoch und schlecht, dass die Kommission, mit Wilhelm Bode und Koetschau, nicht klug daraus werden konnte. Von einem Rubens hörte ich vor fünfzehn Jahren einmal sprechen. Die andern (es sollen ein zweifellos echter Franz Hals, gute Bilder von Quentin Massys, van der Meer, Potter, dann ein Grien, drei Cranachs usw. dabei sein) sind bisher unbekannt, und auch Wilhelm Bode soll erstaunt gewesen sein, „so vielen Stücken guter alter Malerei in unserer Akademie zu begegnen, von denen man in der Öffentlichkeit bisher kaum etwas gewußt". Es scheinen da wirklich noch kunsthistorische Überraschungen möglich zu sein. — Diese Bilder, zusammen mit einer Reihe italienischer Malereien vom fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhundert sollen nun mit dem Bestand der „Städtischen Gemäldegalerie" zu einem Museum vereinigt werden. Hinzu käme die wirklich reichhaltige Sammlung guter

Abgüsse nach Antiken und mittelalterlichen Werken, die jetzt auf den Korridoren der Akademie stehen. Über das alles wird gleich ein „Generaldirektor“ gesetzt.

„Er hat die Aufgabe, in Kunstdingen bestimmte Pläne zu verfolgen und den maassgebenden Instanzen Vorschläge wegen der Ausgestaltung der Galerie und in anderen Fragen des Kunstlebens zu machen.“ Die städtische Galerie in ihrem jetzigen Zustande ist ein Unikum. Zunächst einmal ist der Leiter nach alter Tradition kein Museumsfachmann, sondern ein braver Maler Hempel. Die Auswahl für die Galerie einer solch bedeutenden Stadt ist an nichts denn am Zufall orientiert. Der Bestand ist schon geradezu outriert lückenhaft. In der Görlitzer Ruhmeshalle erhält man einen besseren Überblick über die Düsseldorfer Kunst, als in der Gemäldegalerie der Kunststadt am Rhein. Die besten Sachen hängen da übrigens in den Thürleibungen.

Es scheint jetzt ein frischer Zug an ihnen vorbeistreichen zu wollen. Ein neuer Herr geht durchs Haus. Düsseldorf hat einen neuen Oberbürgermeister, der schon einen Wettbewerb für einen Generalbebauungsplan der Stadt ausschrieb. Wenn aber die ganze Bewegung Erfolg haben soll, so muss die Bürgerschaft darüber aufgeklärt werden, dass ihr satter Stolz auf Düsseldorf als Kunststadt aller Entwickelung schon beim Hinsehen den Magen verdorben hat. Dabei sind in Privatsammlungen prachtvolle Stücke, Cézannes, Van Goghs (das Schlafzimmer, die Pappeln) Gauguins und viele von den besten Jetzigen. Eine Ausstellung von „Kunst der Jetztzeit aus Düsseldorfer Privatbesitz“ würde sicher nicht schlechter abschneiden, als die letzthin in Köln. Die Museen der rheinischen Städte haben sich längst den Modernen geöffnet, Köln, Elberfeld, Barmen, Krefeld. Warum sollte in Düsseldorf die Reaktion weiter herrschen? P. M.



BRUNO TAUT, DETAIL DES BEAMTENERHOLUNGSHEIMS IN HARZBURG

PARIS

Das grösste Ereignis der letzten Monate war die Ausstellung der Futuristen, der ein noch nie erlebter äusserer Erfolg beschieden war. Während dreier Wochen haben täglich über tausend Personen die *Galerie Bernheim jeune* besucht. Als eines Nachmittags F. T. Marinetti, der Gründer und Heerführer der Futuristen, in den engen Räumen des Kunstsalons einen Vortrag hielt, drängte sich die Menschenmenge bis weit auf das Straßenpflaster. Da die École des Beaux-Arts eine Kolonne radaulustiger Schüler zu diesem Vortrag abgeordnet hatte, endete er mit einer Schlägerei. So leidenschaftlich ist wohl noch niemals die Kunst umstritten worden; aber auch wohl niemals mit weniger Recht. Der Futurismus, den man als Zeiterscheinung besser Epatismus nennen sollte, kennzeichnet sich durch anarchistische Zerstörungsgelüste und tollkühne Verblüffungsversuche. Vor drei oder vier Jahren veröffentlichte der italienisch-französische Dichter und Schriftsteller F. T. Marinetti in dem sanften, milden „Figaro“ einen Aufsatz „Le Futurisme“, in dem er in wilden Worten die Zetstörung aller Denkmäler, Kirchen, Museen und Bibliotheken forderte, in dem er nach Blut, Raub, Krieg und Zügellosigkeit schrie (pour épater les gens). Der „Figaro“, der sich diesen Leitartikel mit 4000 Francs hatte bezahlen lassen, sorgte sich nicht darum, dass er manchen freundlichen, alten Marquisen durch diese Epistel Alpdrücken und Ohnmachtsanfälle bereitete und einem Verblüffungskünstler den Weg zum Ruhm ebnete. Marinetti setzte weiter Zeitungen, Buchdrucker und Verleger Italiens und Frankreichs in Bewegung, verschenkte seine futuristischen Romane und Gedichtbände auflagenweise, liess willige Literaten über sich selbst Schriften verfassen, verteilte sie ebenfalls nach allen Seiten, liess gegen Barzahlung von 40000 Francs ein

futuristisches Drama aufführen, hetzte die künstlerische Jugend Italiens auf, futuristische Bilder zu malen, und kam extra vom tripolitanischen Schlachtfelde zurück, um am 5. Februar in der Galerie Bernheim die erste Ausstellung futuristischer Maler zu eröffnen. Enfin il est arrivé: il a épaté tout Paris. Würden diese Bilder aus bemalten Blechteilchen bestehen, die durch sinnreiche Apparate in fortgesetzter Drehung erhalten werden könnten, so liesse sich vielleicht eine Maschine konstruieren, die einem lachlustigen Publikum das Ineinanderspielen der Gesichtsbilder während der Dauer einer Bewegung vorführt. Aber diese Erscheinung in die Malerei zu übersetzen, bedeutet eine Auflösung der Kunst, die doch die Summe momentaner, aufeinanderfolgender Gesichtseindrücke durch den Tastsinn und die Erfahrung kontrolliert und durch den Intellekt objektiviert. Die futuristische Malerei ist dem Resultat vergleichbar, das erzielt werden würde, wenn man eine photographische Linse ohne Kontrolle vor einem Strassengetriebe exponierte.

Während diese Italiener den Intellekt überhaupt ausschalten, wollen die Pariser Kubisten imaginäre Vorstellungen malen: den Eifelturm an sich. Nicht, wie zwei Augen eines Menschen ihn sehen, sondern wie tausend Augen von verschiedenen Seiten ihn zugleich sehen würden.

Die kubistische Bewegung kann heute nicht mehr übersehen werden. Bei *Kahnweiler* und *Uhde* in Paris hängen hunderte solcher Bilder. Deutsche und russische Sammler zahlen Gemälde von Braque, Picasso, Delaunnay, Gleize mit beträchtlichen Summen. Poiret lud Delaunnay zu einer Ausstellung ein. Gleize und Metzinger bereiten eine umfangreiche Propagandaschrift vor. „Les Marches du Sud-Ouest" wollen ein Album mit Reproduktionen und Urteilen von Zeitgenossen herausgeben. In München hat Kandinsky eine Verteidigungsschrift des Kubismus erscheinen lassen. Piper will dieser Zeitströmung eine Zeitschrift schaffen. Merkwürdig ist, dass München wie zu allen Zeiten so auch jetzt sofort auf eine neue Begriffsmalerei reagiert. Oder ist es nicht merkwürdig? Diese Kunst ist vielleicht einzig und allein für ein Land geschaffen, dessen ganzes geistiges Leben sich zwischen metaphysischen Seligkeiten und zwischen Angst und Flucht vor der Metaphysis bewegt, dessen unübersetzbares schönstes Wort „Sehnsucht". Aber mir will scheinen, das Volk, dessen strenge Gebote la clarté, la mesure und le tacte heissen, wird dieser Kunst fremd bleiben.

Ein selbstsicherer Hüne, André Derain, aus der Picardie stand einst Braque und Picasso zur Seite. Er nahm mit ihnen von Cézanne, Gauguin und van Gogh seinen Ausgang. Er machte aber die Biegung in den Kubismus nicht mit. Die neuesten Landschaften, die er bei Kahnweiler zeigt, lassen empfinden, dass er auf den Bahnen der grossen französischen Tradition schreitet: Weiträumigkeit, Helle, Zartheit, eine duftige Farbensymphonie in kühlem Rosa, dünnem Braungelb und Corotgrün; ein ruhiges Gleichgewicht zwischen Vertikalen und Horizontalen — schöne Versprechungen eines werdenden Meisters. Auch der melancholischere Vlaminck, dem man ebenfalls bei Kahnweiler begegnet, hat sich von dem Kubismus fern gehalten, während so mancher unter den Jüngeren in jene Bewegung einlenkt.

O. G.

ROM

Im Hof des Palazzo Farnese ist jetzt ein Bronceexemplar von Rodins „Marcheur" aufgestellt worden. Die französische Regierung hat unter Beihilfe einiger Kunstfreunde dieses Werk erworben, zum Schmuck dieses Palastes, der seit einer Reihe von Jahren schon die Räume der französischen Botschaft beherbergt und nun durch Ankauf Eigentum des französischen Staates geworden ist.

Der Palazzo ist der grösste und schönste unter den Palästen der römischen Hochrenaissance. Noch nichts Barockes daran; die reifste Blüte der Renaissancearchitektur in Rom, im zweiten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts errichtet, erbaut (im wesentlichen) von Antonio da Sangallo, der sich beim Aufbau der Hoffassaden an das Vorbild des antiken Marcellustheaters hielt. Das herrliche Kranzgesims fügte Michelangelo hinzu.

In der Mitte dieses Lichthofes steht nun auf einem ganz einfachen, dreimal abgestuften Steinsockel von etwa 1¾ Meter Höhe der „Marcheur", dieser Kopf- und armlose Torso eines mächtig nach links schreitenden Mannes, die Hauptansicht dem Eintretenden zugewandt. Überraschend ist, wie diese Plastik sich inmitten der umgebenden grossartig ernsten Hofarchitektur behauptet, vor diesen feierlichen tiefschattenden Arkaden des Erdgeschosses und den wunderbar edel gegliederten Fassaden der beiden oberen Stockwerke. Der Torso ist nur etwa zwei Meter hoch. Aber er wirkt durchaus nicht klein oder proportionslos. Die klare Ausdruckskraft der Silhouette, die scharfe Artikulierung der Bewegung, und vor allem das reiche heftig bewegte Leben der Modellierung gehen mit vollkommener Einheit auf in der Formensprache der Architektur. Dies ist um so überraschender, als der „Marcheur" nur sehr wenig architektonisches Eigenleben hat und gar nichts auf Monumentalität hin Stilisiertes.

Die Aufstellung ist von Rodin selbst bestimmt und geleitet worden.

E. W.

HAMBURG

In *Commeters Kunstsalon* ist zum ersten Male Hamburgs junge Künstlerschaft versammelt. Lichtwark und Kalckreuth haben im Bunde mit den tüchtigen Lehrern der jüngsten Generation Arthur Siebelist, Paul Kayser und Eduard Steinbach eine strenge Jury geübt, und von über 1200 eingesandten Werken nur 230 zugelassen.

So ist das Niveau ein durchgehend gutes. Der Beweis ist erbracht, dass Hamburg endlich wieder beginnt im Leben der modernen Kunst mitzumarschieren. Der Schaden, den ein Übermaass von Anregungen anrichtet, wird nur ein vorübergehender sein, wenn nur die jüngsten Künstler nicht in der erlernten Manier stecken bleiben, sondern durch eigenes Erleben vor der Natur sich fortentwickeln, wie es die älteren einheimischen Kräfte gethan haben. Besonders Eduard Steinbach ist in seinen „Interieurs“ durchaus eigen und stark. Im ganzen scheint die tyrannische Alleinherrschaft der Landschaft von Anfang an gebrochen. Lichtwarks jahrzehntelanges Eintreten für das Porträt beginnt Früchte zu tragen. Kalckreuth, der seit 1908 zu Hamburgs Kulturkreis zählt, hat in seinem „Grafen Keyserling“ wieder einen seiner glücklichsten Würfe gethan. Allerdings scheint sein farbiger Aufschwung von 1908 nicht zu dauern. Er wird wieder karg und nüchtern. Gute Bildnisse von Dehmann, Kistenmacher, Storm, Eggeling und Kayser schliessen sich an. In fein abgestimmten und innig geschlossenen Bildchen bringen Paul Bollmann und Hugo Schmidt in „Interieurs“ die ausgeglichensten und geschmackvollsten Leistungen der Ausstellung. Die Siebelist-Schüler Walter Rosam, Ahlers-Hestermann und Franz Noelken zeigen in Akt, Landschaft und Stilleben mehr neuestes Pariser Wollen als eigenes Können. Spezifisch norddeutsche und hamburgische Grossstadt- und Landschaftsmotive in tüchtiger, eigener Auffassung bringen Wilh. Mann (Hafen), Hartleff (Hbg. Dom), A. Kaul (Marschen), G. Koppel, W. Ruckteschell, Steinhagen (Binnenalster), G. Wohlwill. – F. Weckeiser schliesst sich mit abgerundeten, über die Studie mit Schwindscher Zartheit hinausgebrachten Motiven aus der Eifel an. Der Hamburger Träger des Villa-Romana-Preises, O. Höger, zeigt besonders in dem „Waldinnern“ ein Reifen seiner lyrisch gestimmten Natur.

Die Plastik ist sehr spärlich vertreten. Es zeigen nur die Schüler des an der Hamburger Kunstgewerbeschule wirkenden Wieners Luksch neues Leben.

So bildet das Resultat dieser ersten Kunstschau Hamburgs mehr ein Versprechen und eine starke Hoffnung als ein grosses Vollbringen. Hamburg ist mit dieser Ausstellung in die Reihe der strebenden Kunststädte eingetreten. Es bedarf nur der Heranbildung eines opferwilligen und urteilsfähigen Sammlerstammes aus den Reihen des Hamburger Patriziats, um die vorhandenen ernsten Talente zu stützen und zur Entfaltung zu bringen. Möchten Lichtwarks Anregungen in diesen Hefte in dem reichen Hamburg nun endlich auf fruchtbaren Boden fallen. Hakon.

BERLIN

In der Nationalgalerie ist die Sammlung Bernt Grönvold aufgestellt worden. Sie füllt den grossen Oberlichtsaal im 2. Stockwerk, den früher die Bilder der Fransosen einnahmen. (Die Werke der Impressionisten sind provisorisch in den Nebenräumen untergebracht worden, bis zur Beendigung des Umbaues, wo dann der jetzige Handzeichnungssaal für sie frei wird.) Man sieht nun erst, welch grossen Gewinn diese Leihgabe Grönvolds für die Nationalgalerie bedeutet. Beherrscht wird die Sammlung von den vorzüglichen Porträts und Landschaften Wasmanns; die beiden Rohden, Emil Janssen und Leibl kommen mit ausgezeichneten Werken hinzu. Der Erscheinung Wasmanns werden wir demnächst einen besonderen Aufsatz widmen; dabei wird dann auch vom Charakter der ganzen Sammlung im einzelnen noch die Rede sein. Die Aufstellung ist sehr geschmackvoll. Vielleicht wäre es aber noch besser gewesen, diese vielen Bilder kleinen Formats in den intimeren zimmerartigen Kojen unterzubringen. Auch hätten etwa zwanzig Bilder recht gut fehlen können. K. S.

❀

Im „*Künstlerhause*“ hatten die Männer seiner Generation dem Heimgegangenen Otto Lilienfeld gen. Feld (geb. zu Breslau am 20. Febr. 1860, gest. in Neubabelsberg am 21. März 1911) eine Nachlassausstellung veranstaltet. Dieser Berufsgenosse hat nämlich viele gute und ergebene Freunde, weil sein Herz für die Kunst und nicht für seine Kunst nur schlug. Dem alten Mediziner lag immer etwas Lehrhaftes, lag ein Wohltätigkeitstrieb im Blute. Feld war der geborene Propagandist. Ihm schwebte als Ideal eine Volkskunst mit erhöhtem Niveau vor. Er begründete jene populären Ausstellungen, die 1898 von Raphael Löwenfeld für die Arbeiter und kleinen Handwerker ins Werk gesetzt wurden, und war der Leiter dieser sehr nützlichen Unternehmungen, solange sie existierten. Feld war hier Schüler des englischen Kunstpädagogen Robertson. Er selbst beobachtete als Maler eine bescheidene Neutralität. Ihm waren die Ausläufer von Fontainebleau, die Cazin, Chintreuil, Jettel, Billotte, vertrauter als die eigentlichen Impressionisten. So wenig Felds Arbeiten etwas anonym Zwingendes haben, so wenig ist je ein falscher Ton seiner redlichen Palette entschlüpft. Er gehörte zu den Unauffälligen, Demütigen; gerade darum aber war seine Eignung für eine bemerkbare Stellung auf der mittleren Berliner Künstlerlinie nicht geringer als die Ansprüche der titulierten Herren, deren Metierleistungen im Glaspalast die besten Wände füllen.

J. E.

❀

Die Renoirausstellung bei *Paul Cassirer* verwischt und verwirft alle unsre Begriffe von der grossen französischen Kunstepoche des vorigen Jahrhunderts. Wir hatten schon so hübsch geteilt, jedem das Seine zugewiesen und wir haben die Rechnung nun ohne den Wirt gemacht. Bis jetzt kannten wir Renoir nicht. Viele seiner Bilder, wohl aber nicht den Mann. Nun tritt er hervor und fordert von allem einen Hauptteil für sich

und stellt sich hart neben Manet. Neben Manet. Manet ist der einzige, der in dieser Renoirausstellung nicht verliert. Denn es kann nichts Gegensätzlicheres geben als Manet und Renoir.

Manet streng einfach, männlich, auch in seiner Anmut. Stark durch die ausgesprochene Nationalität, doch an eingeführter Kultur reich. Eine Bekrönung nicht nur französischer Malerei; Renoir biegsam, jugendlich, aber auch von heldischer Kraft. Rein französisch. Echter—auch im beschränkenden Sinn des Wortes — als alle andern. Aber welche Fülle in dieser Natur! Neben ihm erscheinen die andern wie Spezialisten. Denn bei ihnen ist Wissenschaft, bei Renoir Naivität. Mit kindlichen, paradiesischen Augen, die nichts von Gut und Böse wissen, sieht er die Welt. Und so kühn, mit solcher Aufrichtigkeit giebt er sich, wie nur ein Kind vermag. Mit Staunen erfüllt uns diese Kühnheit. Wie kann man es wagen, einen Körper so zu zeichnen, ein Auge so zu malen! Wie stark muss das Erlebnis sein, das sich einen solchen Ausdruck erzwingt. Darum wirkt auch stärker noch als ihr bestrickender malerischer Reiz die innere Wahrheit dieser Schöpfungen.

Es ist überflüssig, einzelne Bilder zu erwähnen, besonders Schönes hervorzuheben. Das eben ist die That dieser Ausstellung, dass sie das Märchen von der Ungleichheit Renoirs zerstört, dass sie ihn uns in jedem Werk verstehen lehrt und uns einen geschlossenen Eindruck einer genialen Natur vermittelt. E. H.

❋

Im *Künstlerhaus* wurde man in der Harrach-Ausstellung an die feineren Qualitäten einer vornehmen Natur erinnert, die nur in einer echten Kunstatmosphäre hätte zu leben brauchen, um im Bezirk bürgerlicher Porträtmalerei etwas wie ein Waldmüller zu werden. Harrach war der Mann, die Tradition der guten Berliner Bildnismalerei über Magnus hinaus fortzusetzen. Aber die Jahrzehnte nach 1870 haben dann auch seine sorgfältige Kunst trivialisiert. —

Bei *Amsler und Ruthardt* waren Radierungen und Lithographien von Robert F. K. Scholz ausgestellt. Gute, ehrliche Arbeiten, denen der allgemeine Fortschritt in den graphischen Künsten zugute gekommen ist. —

In *Caspers Kunstsalon* stellte der Münchener Schramm-Zittau aus. Wir kommen im nächsten Heft kurz darauf zurück. —

Die Ausstellung der *Malschule Leo von Königs* zeigte ein gutes Niveau. Unter den selbständigen Arbeiten waren einige entschieden talentvolle Leistungen. Es fiel auf, dass der Lehrer weniger als sonst üblich imitiert worden ist. Das bedeutet ein Lob des Lehrers.

K. S.



AUKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Die Versteigerung der Hamburger Sammlung Weber bei *Rudolf Lepke* ist in Berlin zu einer Sensation geworden. Nicht nur den Kunstfreunden, sondern auch dem weiteren Publikum. Die hohen Preise sind es, die sensationell gewirkt haben. Man hat in der Presse Berlin als Kunstmarkt nun gleich neben Paris und London gestellt. So unverkennbar der Aufstieg Berlins im Kunsthandel seit der Auktion Lanna nun auch ist, von so vielen Seiten Galerieleiter, Sammler und Händler zur Versteigerung der Sammlung Weber wieder herbeigekommen sind — bis zur Bedeutung des Pariser oder Londoner Kunstmarkts hat es noch gute Wege. Dazu ist noch nicht genug Kunstbesitz ersten Ranges im Lande. Berlin ist zurzeit recht eigentlich ein Platz für gute Mittelware. Dass diese mittleren Werke so ausserordentlich hoch bezahlt werden, ist ein Charakteristikum sowohl des schnell zunehmenden Wohlstandes, als auch einer naturgemäss damit verbundenen Unsicherheit im Wollen und Urteilen der Sammler. Man kauft noch mehr Namen als Qualität. Auch die Sammlung Weber war im wesentlichen eine Galerie mittlerer Qualität. Der Hamburger Grosskaufmann hat das Unmögliche unternommen, in unserer Zeit noch eine Galerie aller Meister aller Schulen zu schaffen. Darum konnte er nur in erster Linie auf Qualität sehen. Der Vollständigkeit hat er oft das Künstlerische opfern müssen. Es war darum neben Vorzüglichem und neben guter Niveaukunst in seiner Sammlung viel Gleichgültiges. In Hamburg sind Stimmen laut geworden, die die Erhaltung der ganzen Galerie für die Stadt forderten. Lichtwark hat aber durchaus richtig gehandelt, als er von den 350 Bildern nur den zehnten Teil für ungefähr dreiviertel Millionen erworben hat. Er hat das gekauft, was in der erweiterten Kunsthalle dereinst ein sozusagen idealisiertes Bild der Sammlung Weber geben wird: eine Gruppe Altdeutscher — Hans Holbein (Nr. 36 für 17000 M.), A. Dürer (Nr. 37 für 7000 M., scheinbar unvollendet und etwas übermalt), H. Burgkmair der Ältere (Nr. 45 für 11500 M.), Hans Muehlich (Nr. 58 für 31000 M.), M. Schaffner (Nr. 39 für 26500 M.) usw. — ferner eine Gruppe Holländer — Rembrandt (Nr. 248 für 225000 M. (zuerst von Sedelmeyer gekauft, von

diesem dann der Kunsthalle überlassen), Ger. Houckgeest (Nr. 247 für 27 000 M.), Paulus Potter (Nr. 290 für 60 000 M.), Jan Steen (Nr. 291 für 41 000 M.), Bern. Fabritius (Nr. 308 für 19000 M.), Nicol. Maes (Nr. 313 für 10 300 M.) usw. — endlich einige Italiener — Tizian (Nr. 111 für 22 500 M.), Lorenzo Lotto (Nr. 113 für 5100 M.), Fr. Guardi (Nr. 165 für 5100 M.) usw. — und endlich unter anderm einen Goya (Nr. 185 für 76 000 M.), und einen Corn. Ketel (Nr. 102 für 51 000 M.)

Von den sonst erzielten Preisen sind unter anderem die folgenden bemerkenswert: altfranzösischer Meister um 1390: kleiner Flügelaltar, 55000 M.; Meister des Marienlebens: Maria mit dem Kinde, 13 700 M.; Andrea Mantegna: Maria mit dem Kinde, 590000 M. (Kleinberger für Altmann, New-York); florentinische Schule: Maria mit dem Kinde, 40 000 M.; Bernardino di Conti: weibliches Bildnis, 28 000 M.; Seb. di Bartolo Mainardi: Maria mit dem Kinde, 50 000 M. (Mr. Dowdeswell); Hans Süss von Kulmbach: männliches und weibliches Bildnis, zusammen 40 000 M.; Barthel Beham: männliches Bildnis, 26 000 M.; Meister von St. Severin: Triptychon 72 000 M. (Museum Boston); Bartel Bruyn: die heilige Familie, 45000 M.; Meister des Todes Maria: Christus am Kreuze 30000 M. (Museum Boston); Palma Vecchio: Verkündigung, 100000 M. (Dowdeswell); Moretto: Beweinung, 41 000 M. (Metropolitan Museum, New York); Tintoretto: männliches Bildnis, 29000 M. (A. S. Drey); Sassoferrato: Christus am Kreuz, 30 000 M.; Tiepolo: Kreuztragung und Kreuzigung, zusammen 130000 M. (Sedelmeyer); Murillo: Maria und heilige Familie, 32000 und 34000 M.; Rubens: Helene Fourment und Kimon u. Pero, 20000 und 48000 M. (Museum Budapest und Museum Brüssel); David Teniers: Heimkehr vom Fischfang und Bauerntanz, 14000 und 13000 M.; Franz Hals der Ältere: männliches Bildnis 195000 M. (M. v. Nemes); S. v. Ruisdael: Flusslandschaft, 51 000 M. (Dir. Koetschau); Rembrandt: Bildnis eines Jünglings, 117 000 M. (Sedelmeyer) — die Ehebrecherin, 40 000 M. (Sedelmeyer) — ein Jünglingskopf, 30000 M. (A. S. Drey); Ostade: Bauer im Fenster, 40 000 M. (v. Pannwitz); Ph. Wouwermann: vier Reiter und drei Reiter, 14 200 und 10 000 M.; A. Cuyp: junge Melkerin, 35000 M. (Sedelmeyer); J. v. Ruisdael: zwei Wasserfälle, 27 000 und 28 000 M.; G. Metsu: beim Maler, 16000 M.; P. de Hoogh: holländische Familie, 22000 M. (Sedelmeyer); J. v. d. Heijde: ein Schlossplatz, 19000 M. (Mr. Douglas); Hobbema: Wassermühle und Bauernhaus, 35 000 M. (Sanders) und 36000 M. (Sedelmeyer).

FRANKFURT A. M.

Bei *Rudolf Bangel* finden im April folgende Auktionen statt: am 3. April Gemälde Frankfurter Meister aus Privatbesitz; am 17. und 18. April alte Möbel aus Frankfurter Privatbesitz; am 30. April und 1. Mai Gemälde und Antiquitäten aus Privatbesitz.

PARIS

Am 2. März wurde in der *Galerie George Petit* unter ungewöhnlicher Beteiligung die bekannte, schöne Sammlung moderner Bilder von Jean Dollfus versteigert: sie brachte 1220760 Frs. Den Hauptstolz der Sammlung bildeten die Corots. Sie brachten gute, wenn auch nicht ungewöhnliche Preise. Bemerkenswert ist aber der steigende Wert von Renoir. Eine kleine Wiederholung der berühmten „Loge", ein Bildchen, 27 cm hoch und 22 cm breit, brachte 31 200 Frs. Einige Preise: 4. Corot: Silen, ein unvollendetes Jugendwerk, an Durand-Ruel, 80 000 Frs. 5. Corot: Die grosse Meierei, an Boussod et Valladon, 133 000 Frs. (Versteigerung Laurent-Richard 1875, 8200 Frs.) 6. Corot: Die Frau mit der Perle, an den Louvre, 150000 Frs. (Versteigerung Corot 1875, 4000 Frs.) 8. Corot: Die Netzfischerei, an Knoedler, 40 000 Frs. (früherer Auktionspteis 2300 Frs.) 9. Corot: Rom, Monte Pincio, an den Louvre, 32 000 Frs. (Versteigerung Corot 1875, 1750 Frs.) 10. Corot: Die Frau mit der Blume, 13 600 Frs. 11. Corot: Die Algerierin 17000 Frs. (Versteigerung Corot 1875, 2850 Frs.) 13. Baumgruppe mit einer Bäuerin 30000 Frs. 14. Italienische Amme, an Durand-Ruel, 12 100 Frs. (Versteigerung Corot 1875, 1500 Frs.) 18. Corot: Château Thierry, an Boussod et Valladon, 20 000 Frs. 24. G. Courbet, Die Welle 16000 Frs. (Versteigerung Monteaux 1884, 1800 Frs.) 27. Daumier, Don Quixote 30 200 Frs. (Versteigerung Arosa 1878, 1620 Frs.) 28. Delacroix: Angelika, an Hessel, 14 100 Frs. (Versteigerung Delacroix 1864, 920 Frs.) 31. Delacroix: Landschaft, an Paul Cassirer, 1700 Frs. 38. Géricault: Wettrennen der Barberi in Rom 38 000 Frs., an den Louvre (Versteigerung Marcille 1876, 6330 Frs.) 51. Millet: Rückkehr vom Felde, an Knoedler, 118 000 Frs. (Versteigerung Millet 1875, 6050 Frs.) 55. Renoir: Judenhochzeit, Kopie nach Delacroix, 31 000 Frs. 56. Renoir: Bildnis von Claude Monet, an R. Koechlin, 20 200 Frs. 57. Renoir: Bildnis Sisleys, an Rosenberg, 12000 Frs. 58. Renoir: Frauenbrustbild, an Stettiner, 10550 Frs. 59. Renoir: Frau im Bade, an Bernheim, 12000 Frs. 60. Renoir: Die Loge, an Bernheim, 31 200 Frs. 76. Sisley: Der Reif 5200 Frs. Am 4. März kamen die Aquarelle und Zeichnungen von Dollfus bei *Drouet* zur Versteigerung. Es waren schöne Blätter von Millet, Delacroix und Géricault darunter, und die Erschiessung Maximilians von Manet, die 4100 Frs. brachte.

AMSTERDAM

Am 22. Mai findet bei *Frederik Müller & Co.* die Versteigerung der Sammlung des Herrn C. Hoogendyck im Haag statt. Ein Teil dieser Sammlung war bisher dem Reichsmuseum leihweise überlassen worden. Die Sammlung enthält wichtige Werke von van Gogh, Renoir, Cézanne, Monet, Daubigny usw., ferner etwa 150 Zeichnungen von Steinlen.



NEUE BÜCHER

BESPROCHEN VON

KARL SCHEFFLER

Hans von Marées, sein Leben und sein Werk, von Julius Meier-Graefe. Erster Band: Geschichte des Lebens und des Werkes; dritter Band: Briefe und Dokumente. Verlag Piper & Co. München und Leipzig 1910.

Max Liebermann, Des Meisters Gemälde in 304 Abbildungen. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Band XIX. Herausgegeben von Gustav Pauli. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart und Leipzig 1911.

Alfred Rethel, Des Meisters Werk in 300 Abbildungen. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Band XVII. Herausgegeben von Josef Ponten. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart und Leipzig 1911.

Die Zeit ist nicht weit, wo auch der ferner Stehende die Eigenart Meier-Graefes aus der Gesamtheit seiner Schriften wird ablesen können, wo man es erkennen wird, dass dieses unruhige Leben nur einer einzigen leidenschaftlichen Empfindung unterworfen ist und dass dieser Schriftsteller eine der eindeutigsten und am wenigsten gebrochenen Persönlichkeiten unserer Zeit ist. Wenige unter den Heutigen haben sich so konsequent entwickelt. Im Thun und Lassen, im Handeln und Denken Meier-Graefes wird der Zwang eines inneren Schicksals sichtbar. Unter den Kämpfern für das Echte ist er der Heinrich Percy, der Heisssporn: willkürlich und unbesonnen in allem, was der Augenblick gebiert, streng gebunden aber und besonnen in den Grundempfindungen. Darum ist, bei aller scheinbaren Fahrigkeit seines Wesens, viel Logik in seiner Entwickelung. Der „Pan", die „Dekorative Kunst", die „Maison moderne", die „Entwickelungsgeschichte", die Jahrhundertausstellung, der „Fall Böcklin", der „junge Menzel", die Analyse der „großen Engländer", die Auseinandersetzungen mit Velasquez und Greco und die aufflammende Liebe für Marées: eines hängt am andern, wie mit innerer Notwendigkeit. (Ich würde mir zutrauen, aus der „Entwicklungsgeschichte", den „Grossen Engländern", „Corot und Courbet", dem „Fall Böcklin", den Arbeiten über Greco, Marées, Renoir, von Gogh, Cézanne usw. eine einzige grosse Entwickelungsgeschichte von sehr bedeutendem, von bahnbrechendem Wert zu machen, wenn ich mehr als die Hälfte des Textes streichen dürfte.) Immer hat dieser sich selbst den Angriffen Darbietende, dieser sich selbst immer ein wenig Karikierende das Lebendige der Zeit gesucht — und im Lebendigen das Heroische.

Mit der Leidenschaft für Greco und vor allem mit diesem Maréeswerk beginnt für Meier-Graefe eine Periode der Abstraktion. Vor zehn Jahren, als die „Entwickelungsgeschichte" entstand, suchte dieser Schriftsteller, dem die Kunst, mehr als den meisten anderen, Lebenssymbol ist, mit einer schönen, jugendlich naturalistischen Unbefangenheit das Künstlerische, wo immer

er es fand; heute, als reifer Mann, neigt er, geführt von seinem Zarathustra Hans von Marées, dazu das Absolute der Kunst in abstracto zu formulieren. Er steht auf einem kritischen Punkt seiner Entwickelung. Es meldet sich das Asketische, das Fanatische, das leise immer im Wesen dieses nervösen Lebensgeniessers, dieses sich mit dem Leben oft Betäubenden, dieses starken Arbeiters gewesen ist. Es war Wahlverwandtschaft, was ihn zu Marées geführt hat. Schon formuliert er entgegengesetzt wie in seinem Böcklinbuch. Dort sagte er mit beissendem Spott zum Leser: du giebst mir zu, Böcklin sei weder Maler noch Zeichner, aber du fügst wie ein Thor hinzu, er sei eben etwas anderes, ein „Künstler"; in seiner Maréesbiographie sagt Meier-Gräfe dasselbe nun von seinem Helden, und meint es als Beweis einer überragenden Grösse. Ein Widerspruch mit sich selbst liegt hierin aber nicht; wenigstens für den nicht, der weiss, wie Meier-Graefe es hier und dort meint. Es zeigt sich, daß der Wille zum Absoluten, zum Verallgemeinern, dieser ganz deutsche Wille sich auch dieses Mannes nun bemächtigt hat. Meier-Graefe hat sich damit in einen Kreis von Gefahren begeben, die er noch nicht kannte; wenn er mit Recht aller Gefahren bisher lachen konnte, die von aussen drohen, weil er ein Starker ist, so wird die Zukunft zeigen müssen, ob er auch den von innen drohenden Gefahren eines asketischen Maréesidealismus gewachsen ist.

In dem allzu umfangreichen dreibändigen Maréeswerk (dessen zweiter Band hier schon besprochen worden ist, Jahrg. IX Seite 64) ist die philologische Arbeit so ausserordentlich, daß man den Autor schon dafür zum deutschen Professor machen sollte. (Er selbst braucht das natürlich nicht; aber als Kundgebung nach aussen wäre es nützlich.) Meier-Graefe hat es sich schwerer gemacht als nötig war; seine Kraft ist eigentlich für solche Genauigkeiten zu schade. Nicht ganz freiwillig erscheint die Ausdehnung des Werkes. Es fließt diesem Schriftsteller der Text immer breit auseinander; es fehlt stets die Architektur. Meier-Graefe gleicht einem Maler, der auf der Leinwand selbst den richtigen Ton erst sucht und mischt: er trifft ihn schließlich, aber in sein Bild kommt etwas Verschmiertes. Man hat den Eindruck, daß Meier-Graefe fünf oder zehn Sätze hinschreibt und während dessen ringt, eine Empfindung in Gedanken zu verwandeln. Er schreibt sich durch alles Störende und Nebensächliche hindurch, bis er die richtige Formulierung hat; aber er lässt alles dann stehen, er lässt den Leser immer alle Wege zu den Gedanken mitgehen. Das ist sehr ermüdend. Primaschreiberei ist nur den ganz disziplinierten Köpfen zu raten; Meier-Graefe aber ist nicht literarisch diszipliniert. Der Strom seiner Rede fliesst wie eine schnelle, von Wirbeln und brandenden Wellen vielfach bewegte, aber trübe, undurchsichtige Flut dahin. Seine Prosa ist nicht erfrischend zu lesen. Es fehlen, zum Beispiel, in den Beschreibungen der Bilder die ganz treffenden Worte. Das Beste steht oft zwischen den Zeilen. Sehr oft ist, was Meier-Graefe schreibt, interessant, manchmal ist es amüsant und hier und dort sogar packend; im allgemeinen aber schreibt dieser leidenschaftliche, kurzweilige Mensch langweilig, weil er unklar ist. Was er sagen will, ist eigentlich immer gut, wie er es sagt, das ist, wenn man von kurzen, oft glänzenden Wendungen absieht, unzulänglich. Da es sich in diesem Maréeswerk um einen Künstler handelt, dessen Wert mit selbstsicherer Überzeugungskraft nicht propagiert werden kann, um einen Sucher des Vollkommenen mit vielen problematischen Zügen, so zeigt sich Meier-Graefes Schriftstellereigenart besonders deutlich. Er untersucht in diesem Buch weniger als er überredet; er färbt in seiner liebenswerten Begeisterung die Dinge schöner als sie sind; er wird redselig und verfällt seinem alten Fehler, die Gegenspieler – in diesem Fall vor allem Feuerbach – schwärzer zu malen als sie sind, um das Licht, das auf seinen Helden fällt, heller erscheinen zu lassen; er giebt alte Überzeugungen, Marées zuliebe, halb auf. Aber nie aus niedriger Effektberechnung, sondern nur weil er Marées liebt, weil dieser sein Held ist. Was er vom Werden der Neapler Fresken sagt, liest sich dann auch wie ein Heldengedicht. Hier ist der Punkt, wo man Meier-Graefe um seiner schönen Menschlichkeit willen liebt, wo ein kindlich reiner Idealismus sichtbar wird, ein grosses Herz und ein starker Geist. An anderen Stellen aber hat den Verherrlicher Marées zu sehr der „furor biographicus" gepackt und ihn an der Darlegung letzter Richtigkeiten gehindert. Marées ist nicht deutlich charakterisiert. Das Mestizenhafte im Wesen dieses Künstlers kommt nicht genügend heraus. Am stärksten aber wirkt, wie im Kunstwerk so auch in einer solchen Künstlerbiographie, nie die Tendenz – und sei sie auch „heroisch", sondern die vergeistigte Richtigkeit.

Der erste Band enthält auf mehr als fünfhundert Quartseiten die Biographie, der zweite Band enthält die Abbildungen sämtlicher Werke, der dritte eine Sammlung zum Teil höchst wertvoller Briefe und einen – ohne Autorenerlaubnis vorgenommenen — Abdruck der in Zeitschriften erschienenen Aufsätze über Marées. Zu umfangreich sind alle drei Bände. Doch ist das Gesamtwerk ein sehr schönes Zeugnis dafür, mit welchem Opfermut Verfasser und Verlag für einen verkannten deutschen Künstler gearbeitet haben. Meier-Gräfe hat sich mit diesem gewichtigen Werk neben seinen geliebten Ritter Hans gestellt, so dass der Name Marées ohne den seines heldenmütigen Biographen auf lange Jahre hinaus gar nicht mehr genannt werden kann. —

Weniger Gutes ist von dem Werk über Liebermann zu sagen. Die „deutsche Verlagsanstalt" hat die unglückselige Fähigkeit moderne Künstler in ihren „Klassikern der Kunst" so darzustellen, dass sie entschieden an Wirkungskraft verlieren. Das Gesamtunternehmen ist ausserordentlich nützlich, dergestalt, dass einige der Bände

als Nachschlagebücher schon unentbehrlich geworden sind; die Ausführung aber lässt das Gute des Unternehmens gar zu leicht nur übersehn. Auch der mit 300 Abbildungen gefüllte Liebermannband hat wieder eine gewisse Ähnlichkeit mit einem Auktionskatalog. Zuweilen sieht man vier Bilder zu gleicher Zeit auf zwei Seiten, so dass eines das andere immer totschlägt. Auch die Gruppierung ist nicht zu loben; es werden relativ zu viele von den neuesten Arbeiten gezeigt, während die Werke der eigentlich klassischen Zeit zwischen 1880 und 1890 nicht genügend zur Geltung kommen. Als Nachschlagewerk wird auch diese Zusammenstellung stets bedeutenden Wert haben, obwohl von Vollständigkeit und absoluter Richtigkeit natürlich keine Rede sein kann; dem gebildeten Auge aber gefällt sie nicht eben wohl. Ein Glück, dass die Abfassung des Textes wenigstens dem ausgezeichneten Gustav Pauli zugefallen ist. Was er in ruhigem, nicht eben passioniertem Ton sagt, das ist alles richtig und überzeugend. Da es sich nur um eine Einleitung handelt, mag man auch auf ein intimeres Eingehen auf die Eigenart der Liebermannschen Malerei verzichten. Im ganzen ist der Künstler dem Verlag für diese Publikation grossen Dank nicht schuldig. Er erscheint nicht so bedeutend als er ist. Aber als Orientierungsbuch wird dieser Band seinen Wert behalten. Eine Gelegenheit zu einer umfassenden Liebermannpublikation wie die hier gegebene kommt nicht bald wieder. Sie lag auch in der Hand des rechten Herausgebers. Schade, daß die Möglichkeiten trotzdem nur halb genutzt worden sind.

Einen besseren Eindruck macht der Rethelband desselben Verlages, den Josef Ponten mit grosser Hingabe herausgegeben und dem er eine übersichtliche, klare und kenntnisreiche Vorrede geschrieben hat. Der Band wirkt angenehmer, weil es sich im Lebenswerk Rethels vor allem um Zeichnungen, Kartons und kartonartige Bilder handelt, die sich in der Reproduktion besser und wohlthätiger darstellen lassen als Gemälde in der Art Liebermanns und weil die Deutsche Verlagsanstalt zu Künstlern wie Rethel, Schwind, Thoma usw. nun einmal eine stärkere natürliche Liebe hat, was sich dann ganz unwillkürlich in der Buchgestaltung ausdrückt. Der Rethelband ist dem Kunstfreund um so willkommener, als das Werk dieses bedeutenden Künstlers in seinem ganzen Umfange wenigen erst bekannt war und als es schwierig ist an viele Arbeiten Rethels nur hinanzukommen. Man darf versichern, daß mit diesem Band ein Bedürfnis befriedigt worden ist. Die Bewunderung für Rethel vertieft sich dieser Publikation gegenüber; es tritt also die entgegengesetzte Wirkung ein wie gegenüber dem Liebermannband. Man erblickt mit grosser Deutlichkeit, tragisch erschüttert, in Rethel einen Künstler, der auf dem Wege war, der deutsche Delacroix zu werden, als ihn der Wahnsinn ergriff. —

*

Demarkationslinien der modernen Kunst von Hugo von Reininghaus. F. Bruckmann A.-G. München 1910.

Sonderbund 1910. Denkschrift. Beobachtungen über Malerei der Gegenwart von Wilhelm Niemeyer.

Zwei Versuche, die mannigfaltigen Erscheinungen der neuen Kunst zu verstehen und mit höherer Gerechtigkeit zu ordnen. Beide von ernst strebenden Männern unternommen, aber beide unzulänglich. Hugo von Reininghaus plant eine Reihe von Lieferungen, wovon seine „Demarkationslinien" das erste Heft ist. Hier giebt er das Allgemeine seiner Kunstanschauung. In einer fremdwörtlich stark verschnörkelten Philosophensprache setzt er sich vor allem mit dem Begriff Impressionismus auseinander. Er thut es immer klug und ernsthaft, kommt hier und da zu recht treffenden Formulierungen, zeigt dann aber wieder, wenn er zur Begründung Künstlernamen nennt, dass er es sich theoretisch nur darum so sauer werden lässt, weil er nicht viel natürliches Qualitätsgefühl hat. Er schreibt, zum Beispiel, von Steppes und Walter Georgi, „die Impression nähme in ihnen feste Form an, sie suchten das Wesen der empfangenen Impression zu ergründen und den Kern aus dem Wesen des erhaltenen Eindrucks auszulösen". Nach solchen Sätzen möchte man das Buch gleich fortlegen. Von Reininghaus liebt den Impressionismus nicht, er hat ihn nicht erlebt; darum redet er nur von aussen daran herum. Er will auf hundert Seiten die ganze Welt der Kunst erklären. Sein Endziel aber ist der „Stil". Den erblickt er in etwas, das im Gegensatz zum Impressionismus steht. Er thut es ja nicht allein; insofern ist sein Buch charakteristisch genug für die Zeit. Es ist immer gut, wenn ein Autor Bücher schreibt, um im Schreiben mit sich selber über die Dinge klar zu werden. Von Reininghaus dringt aber zur Klarheit leider nicht durch. Er kommt über eine tiefsinnige Kunsthalbbildung nicht hinaus. Dass er aus allen Jahrhunderten vieles weiß und kennt hat seine „Synthese" nur noch problematischer gemacht.

Aber er erscheint immerhin noch einfach und klar in seinen Gedanken und in seinem Stil neben Wilhelm Niemeyer. Dessen Buch ist einfach nicht zum Aushalten. In der unangenehm eckigen Ehmcketype in einer entsetzlich snobistischen Weise gedruckt, macht das mühsame Lesen nach kurzer Frist beinahe blind. Man muss sich die Zeilen entziffern, als sei es Keilschrift. Und noch mühsamer muss man die Gedanken entziffern. Es ist thatsächlich nötig sich dieses Buch erst einmal ins Deutsche zu übersetzen. Man findet eine eitle Fremdwörterhäufung, Gedankenverschlingungen und eine Denkakrobatik, dass das Gehirn weh thut. Und das alles, um über eine Ausstellung zu berichten, um im wesentlichen mittlere Künstler zu charakterisieren.

Es ist endlos die Rede vom „tellurischen Kontinuum" und vom „Kontinuum der fixierten Sehfläche", von

„zeichnerischer Abbreviatur“, von „plastischem Kolorismus“ (womit aber nicht etwa farbige Plastik gemeint ist), vom „linearen Vitalismus“ junger Franzosen, vom „dekorativen Impressionismus und schraffierenden Silhouettismus“ rheinischer Künstler, vom Spektralimpressionismus“, vom „koloristischen Rhythmus“, „klassizistischen Lichtbegriff“ und anderen solchen leichtverdaulichen Geistesspeisen. Stellenweis liest sich das Buch wie Chr. Morgensterns fröhliche Vorrede zu seinen „Galgenliedern“. Dabei meint Niemeyer es verteufelt ernst. Sein Buch hat das Verdienst, dass er das wahnwitzig Komische der überhitzten Kulturmacherei mit seinem Geistesprodukt symbolisiert. Dem „Sonderbund“ schadet diese im Auftrage des Vereins unternommene Publikation sehr. Die jungen Düsseldorfer sind allesamt ernst strebende Maler mittleren Talents; der Begabteste, das geistige Oberhaupt der Gruppe A, Deusser, nimmt ein Niveau etwa ein wie ein mittlerer Künstler der Berliner Sezession. Sehr respektabel also, und entschieden entwicklungsfähig. Kommt nun aber ein berauschter Barde wie Niemeyer mit seinen verstiegenen Überwertungen in einer lächerlichen Esoterikersprache daher, so fasst man unwillkürlich ein Vorurteil gegen diesen ganzen Sonderbundsbetrieb, gegen das ganze alberne Düsseldorfer Kulturgerede. Das Dumonttheater, der Sonderbund, die Kunowskyschule, die Kunstgewerbeschule: man wirft ärgerlich alles zusammen und wendet sich dorthin, wo dünkelhafte Phrasen nicht die Laune verderben. Niemeyer resümiert folgendermassen: „Gegenüber der Entwickelung der Berliner Malerei, die am Stilproblem des Impressionismus völlig versagt hat, deren Führer, Slevogt und Corinth, in einen rohen Empirismus des malerischen Handwerks, in ein trotz aller Bravour grelles und trübes Abmalen gesehener Wirklichkeiten abgeglitten sind und den Gussowschen Realismus mit modernen Mitteln wieder heraufrufen, wurde Deusser der einzige deutsche Träger und Wahrer des impressionistischen Formgedankens der Malerei: des atmosphärischen Kolorismus“. Das ist die Gesinnung, wie sie seinerzeit in dem an uns gerichteten, leider bekannt gewordenen Hirtenbrief Emil Noldes zum Ausdruck gekommen ist. Die ihrem Geiste und ihrer Begriffskraft nach dem Kunstgewerbe Angehörigen möchten von solchem halbhohen Standpunkt aus die ganze Kunst meistern und selbst das nie zu Formulierende auf Rezepte bringen.

Den Tadel der Dummen und der Böswilligen hat die fortschreitende Kunst bisher immer gut vertragen und überwunden. Niemals hat sie sich von dem, was die Kritik sagte, im wesentlichen aufhalten lassen. Solche tiefsinnig kopflose Verherrlichungen aber, wie Niemeyer sie über die Scheitel seiner Bundesgenossen ausgiesst, sind nicht ohne Gefahr. Sie können eine ganze Reihe solider, einfacher Begabungen, die in bürgerlicher Beschränkung Gutes zu leisten vermögen, in Abenteuer hineinhetzen, aus denen sie als „verkannte Genies“ wieder zurückkehren, untüchtig sodann zu dem, wozu die Natur ihre Anlagen bestimmt hat.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Porzellan der europäischen Fabriken des 18. Jahrhunderts, von Ludw. Schnorr von Carolsfeld. Berlin 1912, bei Richard Carl Schmidt & Co.

Niederländische Marinemalerei, von F. C. Willis. Leipzig 1912, bei Klinckhardt & Biermann.

Ein moderner Regent, Ernst Ludwig von Hessen, von Hans R. Fischer. Giessen 1912, bei Emil Roth.

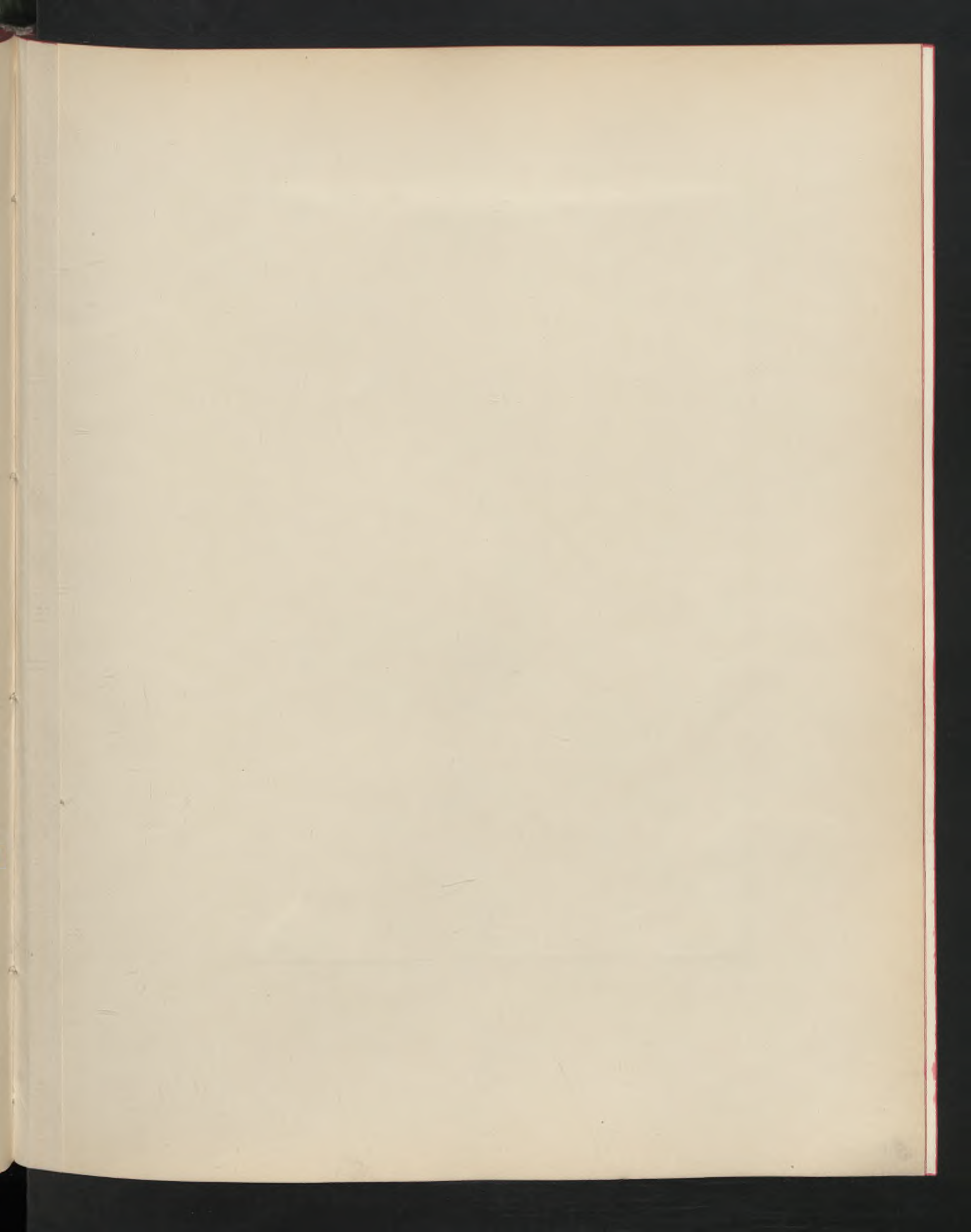
Ludwig Tiecks Phantasus, neu herausgegeben von K. G. Wendriner. 3 Bände. Titel und Initialen von Moritz Melzer. Berlin 1911, bei Morawe & Scheffelt.

Sterne, von Karl Matthies. Ein Leben in Liedern. Privatdruck der Schriftgiesserei D. Stempel, A.-G., Frankfurt a. M. in der Matthies-Kursiv. Buchschmuck vom Verfasser.

Michelangelo-Mappe des Kunstwarts. München, bei Georg D. W. Callwey.

Holzschnitt-Technik, von Friedr. R. Blau. Strassburg 1912, J. H. Ed. Heitz.

ZEHNTER JAHRGANG. SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. MÄRZ. AUSGABE AM 1. APRIL NEUNZEHNHUNDERTZWÖLF
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





AUGUSTE RENOIR, DAMENBILDNIS



DIE TSCHUDISPENDE

VON

HERMANN UHDE-BERNAYS



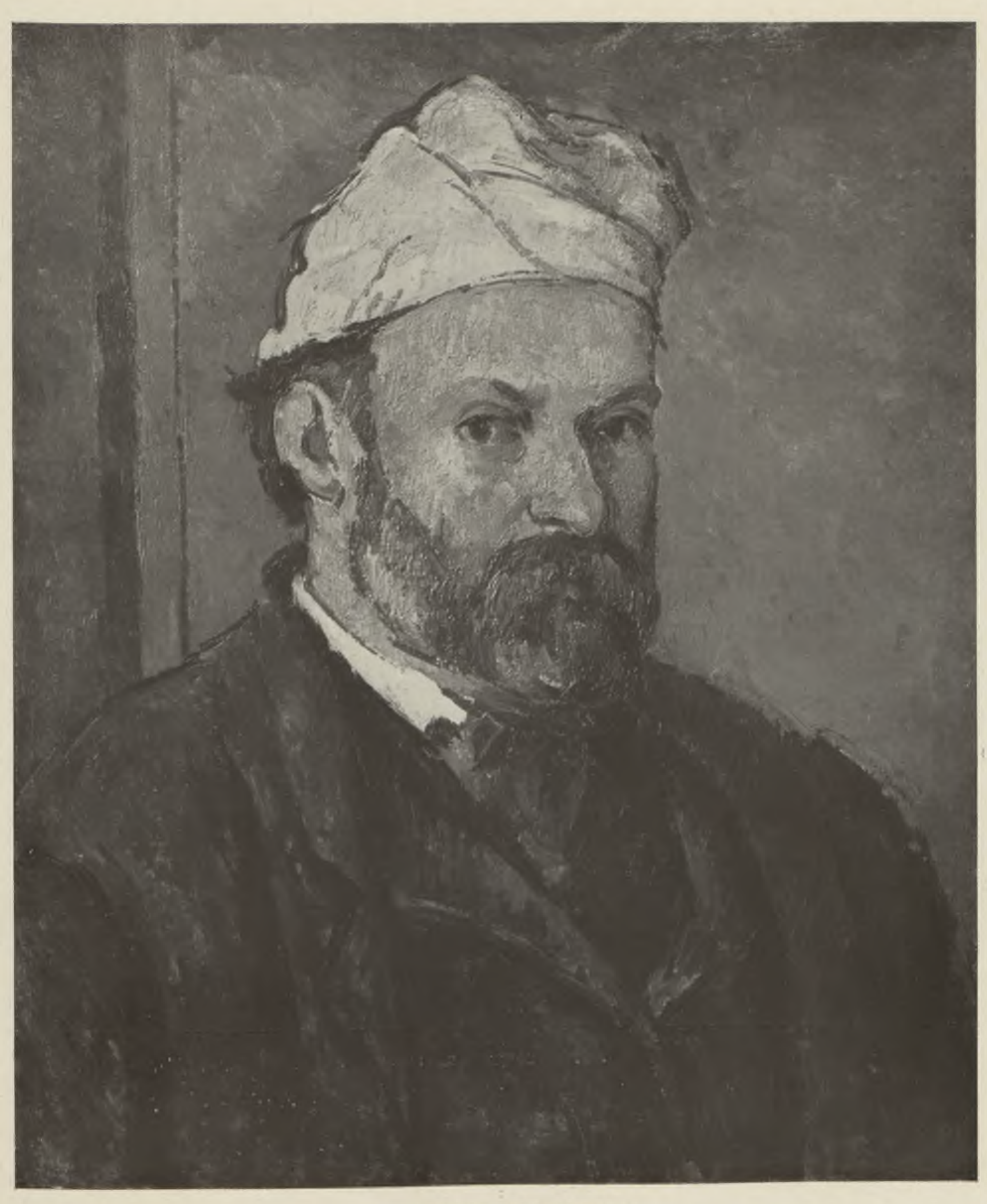
Den Freunden Hugo von Tschudis, denen noch im letzten Jahre seines Martyriums vergönnt war, Zeugen eines seiner seltenen Gespräche zu sein, worin er die Zukunft der Münchner Sammlungen wie ein Feldherr strategisch klar entwickelte, werden mit besonderer Wehmut solche Hoffnungsworte des Geschiedenen vor der Seele stehen, deren Verwirklichung *nur* durch Tschudi möglich gewesen wäre: eine Tribuna der deutschen, eine der französischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts in der alten Pinakothek. Losgelöst von lokalen und parteipolitischen Interessen, erhoben über das Gewöhnliche, sollten da Meisterstücke, allein ihrer Qualität wegen, den grossen Kunstwerken der früheren Jahrhunderte eng verbunden, in der von Tschudi erkannten Folge die historische Überlieferung festhalten, und gleichzeitig den heranwachsenden Generationen Sicherung geben und ihnen herausfinden helfen aus der schuldüsteren Urteilsunselbständigkeit. Eine unsichtbare Monarchie des Geistes zerfiel mit Tschudi. Seine Freunde eilen darum, den Waffen ihres Meisters den Ehrenplatz anzuweisen. Er ist mitten im Kampf erlegen. Was er errungen hat, war nur vorläufig gesichert, aber noch nicht Besitz. Diesem Umstande, dass Hugo v. Tschudi, unbekümmert um die an sich belanglose Beschaffung der äusseren Mittel, in ruhiger Überlegung, provisorische Ankäufe von Bildern und Plastiken machte, deren Erwerbung ihm eben als unbedingte Notwendigkeit erschien, ist es nur zu danken, dass die Münchner Pinakothek jetzt endlich eine fast geschlossene Reihe von Werken französischer Kunst ihr eigen nennen darf, die von der Bedeutung des Impressionismus eine siegreich zwingende Vorstellung giebt. Eine Reihe zugleich, wie sie nur einem mit dem Besitz des Kunsthandels vorzüglich vertrauten Kenner (und ein solcher war Tschudi, zum Vorteil der von ihm



PAUL CÉZANNE, STILLEBEN (1889)

geleiteten Sammlung) zusammenzustellen gerade noch um 1910 möglich war. Ein weiteres Jahrzehnt mag dahingehen — und der nicht immer ehrlich angefochtene Glaube Tschudis ist der liebevollen Frage, ob Mode oder nicht, für immer entrückt. Hätten wir sein Erbe nicht, dann würden wir in München um eine, und wohl um die grösste und schmerzlichste jener versäumten Gelegenheiten reicher sein, deren Geschichte, als nachdenkliches Memorandum für deutsche Museumsleiter gedruckt, wohl auch heute noch gute Dienste leistete. Tschudi fühlte sich ganz als Prototyp des kommenden Galeriedirektors, den er in seinen einleitenden Worten zum Katalog der Sammlung Nemes aufruft. In die Bresche des staatsbeamtlichen Gehorsams stellte er die Überzeugung der Persönlichkeit, die mit heldenhafter Zuversicht dem Vaterland Siege erficht.

An der malerischen Kultur der neuen französischen Kunst hing das Herz Tschudis. Ihr Einfluss auf die Entwickelung der deutschen Kunst, dem er sorgsam nachging, gab ihm die Grundlage seines ästhetischen Glaubensbekenntnisses. Dass er nicht gedankenlos ein abgegriffenes Brevier herunterbetete, war seinen Feinden willkommen. Um so lebendiger wurden ihm die Zeichen der kunstgeschichtlichen Tradition. Mit natürlicher Logik bildete er sich eine gleichsam genealogische Entwicklung nach rückwärts. Weil er fortfuhr, vom Schüler auf den Lehrer zu schliessen, wie wir nach den Grundsätzen der Vererbungstheorie das Wesen des Vaters mit den Eigenschaften des Sohnes erklärend in Zusammenhang bringen, eröffnete sich ihm eine ungeahnte neue Erkenntnis, deren kritische Ergebnisse weniger bei der Jahrhundertausstellung zu Tage traten als im Vorjahr bei der gleichzeitigen Eröffnung der altdeutschen Säle der Pinakothek und der Ausstellung der Sammlung Nemes, wo der malerische



PAUL CÉZANNE, SELBSTBILDNIS



GUSTAVE COURBET, STILLEBEN



AUGUSTE RODIN, BRONZEBÜSTE GUSTAV MAHLERS

Stil der Burgkmair und Grünewald über die Jahrhunderte hinweg mit Greco und Manet wetteiferte.

So ist die impressionistische Kunst dem Gewissen Tschudis Richter geworden. Richter und zugleich Befreier. Wir alle, vielmehr wir wenigen, die wir, bald in ruhigem Bemühen, bald in heissem Ringen, der Unerforschlichkeit des Genius nahe zu kommen suchen, wenn er sich ausspricht in Werken der bildenden Kunst, wir sehen das Höchste eben in dieser Anspannung. Tschudi war hier, trotz seinem Temperament, reif und frei wie kaum ein Mitlebender. Für den Spiessbürger bedeutet das Einseitigkeit. Tschudi wollte auch in seiner Wissenschaft Lebenskünstler sein und erlaubte sich, für bestimmte „Richtungen" kein Organ zu haben. Was sich nicht mit seinem Maassstabe messen liess, liess er, trotz höherer Empfehlung, kühl zu Boden fallen. Auf Grund dieser Selbsterziehung bildete er seinen ursprünglich schon vorzüglichen Sinn für malerische Qualität immer feiner aus. Im Zeichen dieses Sinnes stehen nun die Werke, die soeben in die Münchner Pinakothek gelangten. Eine „Tschudispende", aufgebracht durch Freunde des dankbar verehrten Mannes, hat diese etwa vierzig Gemälde und Plastiken vereinigt, damit für alle Zeiten die Pinakothek Arbeiten der Meister besitze, die Hugo von Tschudi vor allem würdig erschienen, in der von ihm so ausgezeichnet — leider nur so kurze Zeit — geleiteten Sammlung Aufnahme zu finden. Seine Hand hat sie uns gewiesen, und so bleibt uns in ihnen ein sorgsam zu hütendes Pfand seines Willens.

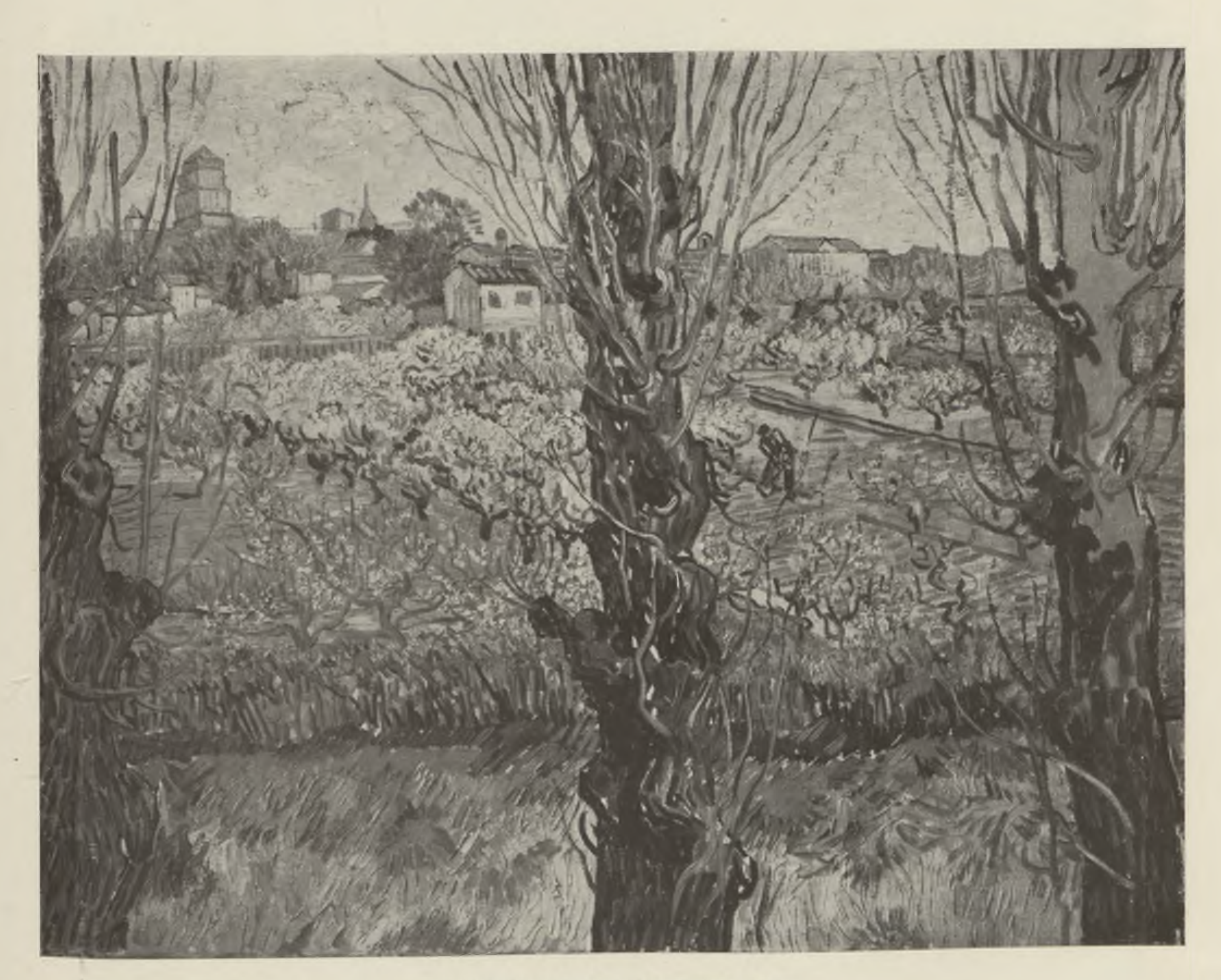
Da Tschudi noch selbst aus Staatsmitteln erlesene Bilder der neuen deutschen und der klassischen französischen Kunst erwerben konnte, durfte zu ihrem Vorteil die „Tschudispende" sich beschränken auf die Werke der Impressionisten, zuerst der grossen Franzosen. Es ist gelungen, Meisterstücke höchster künstlerischer Sprache und höchsten künst-



VINCENT VAN GOGH, SONNENBLUMEN

lerischen Ruhmes in den Mittelpunkt zu stellen. An ihrer Spitze steht begreiflicherweise Manet, dessen „Frühstück im Atelier“* das Höchstmaass der gewonnenen malerischen Kultur des Jahrhunderts von Chardin zu den Impressionisten bedeutet. Altmeisterlich fast anmutend in seiner delikaten koloristischen Behandlung, erhält das berühmte Bild in der Umgebung der Monet und Renoir, der Gauguin und van Gogh durch seine Ruhe einen besonderen Vorzug. Es ist beabsichtigt, ein zweites Werk Manets „Monet im Boot malend“** nachträglich einzuverleiben um die Vielseitigkeit des Künstlers gerade durch die Zusammenstellung des Atelierfrühstücks mit diesem sonnenerfüllten Pleinair zu zeigen. So weist hier Manet aufwärts zu den Anfängen der impressionistischen Kunst, wie sie als Landschafter in bescheidenem Sinn Georges Michel, in der stärksten Vollendung Constable ausbildeten, abwärts zu den grossen Meistern einer ganz im Impressionismus gelösten Kunstanschauung, Cézanne und van Gogh. Hier ist Michel mit einer jener braunen Landschaften vertreten, die die spitzgepinselten Baumindividuen Rousseaus mit der durchsichtig goldenen Luft des Ruysdael einhüllen, Constable mit drei kleinen Bildern, am schönsten mit einer fast trübnerhaft taunuslandschaftlich aufgebauten bewaldeten Anhöhe,

* Siehe K. u. K. VIII S. 246.
** Siehe K. u K. VIII S. 390.



VINCENT VAN GOGH, PAPPELN IN ARLES



ARISTIDE MAILLOL, GALLISCHE HERDENGÖTTIN

vor welcher durch eine rot accentuierte Staffage (der Shawl eines im Vordergrunde sitzenden Mannes) Farbeffekt, Raumtiefe und Bildmässigkeit gleichzeitig gewonnen werden. Dieses Werk führt uns unmittelbar zu Courbets Hügellandschaft, dem wertvollsten der fünf hier befindlichen Werke des Meisters, dem numerisch der Vorrang gegeben worden ist, eine der schlichten, aus grauen, braunen und grünen Tönen geschaffenen Motivlosigkeiten, ein simples Stück Hügel und Wald, Wiese und Wasser vor tiefem Himmelsblau. Zwei Porträts, der orthodox verkniffene Kopf des Ministers Ollivier und ein Damenbildnis stehen höchstens in Rücksicht auf die wenig schmeichelhafte Realistik der Ausführung über anderen Porträts der sechziger Jahre. Ein vorzügliches Apfelstilleben — Äpfel in der Landschaft (Courbet behandelte dieses Motiv mehrfach) — scheint mehr kunstgewerblich als rein malerisch konzipiert zu sein, besitzt aber ein unerhörtes Persönlichkeitsgefühl, das sich in malerischer Kraft aussprechen will. Courbets frühe Zeit wird durch eine grosse Waldlandschaft mit durchgehendem Pferd repräsentiert.



HENRY DE TOULOUSE-LAUTREC, DAME IM SESSEL. PASTELL

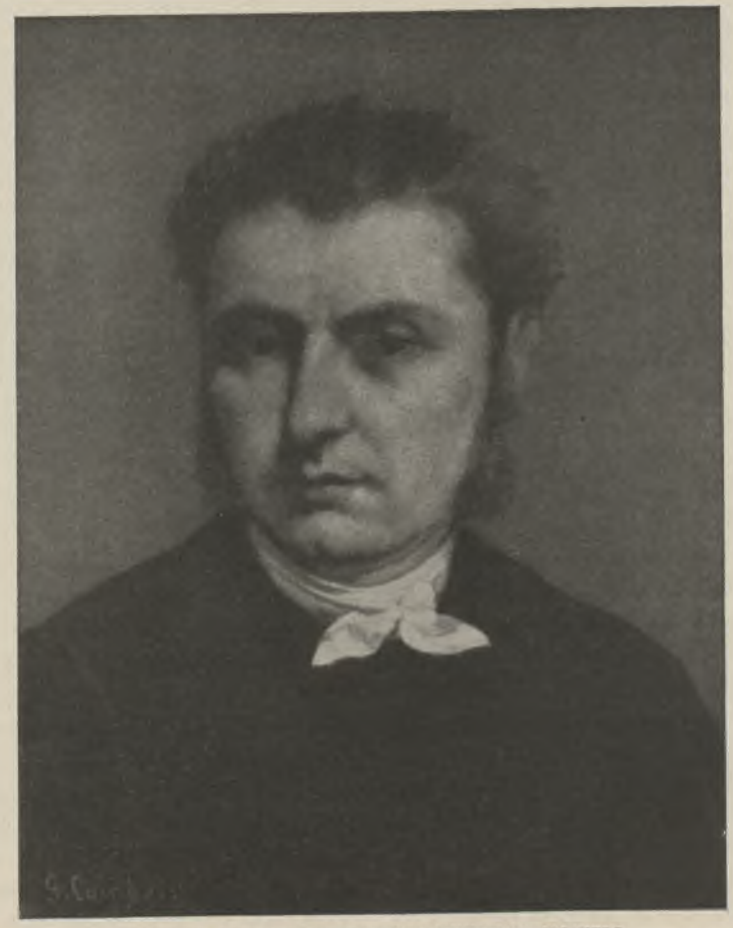
Der früher einmal in der Berliner Sezession ausgestellten Brücke Monets mit der sorglich durch die Kähne und die Landschaft ausgeglichenen Architektur nehmen drei Werke von Renoir, das Flammengaukelspiel der Farben in der Markuskirche, eine männliche Porträtskizze und ein Frauenbild, (schwarzes Kleid mit weisser Spitze vor gelbgrauem Grunde) den Vorrang. Vorzüglich sind die Bilder Cézannes ausgesucht: eine seiner gewaltigen Landschaftsbauten in Braun, Blau und Rot, eines der besten Apfelstilleben, das Selbstbildnis. Ebenso sind van Gogh und Gauguin nur selten gleichwertig zu sehen: hier die breiten Arabesken arlesischer Pappeln vor Bach, Wiese und Häusern und das Mosaik riesiger Sonnenblumen van Goghs, dort von Gauguin eines der von fernem Licht rötlich durchschimmerten Waldinterieurs neben der neun Jahre später entstandenen in der Komposition und der schlichten Naivität der Stimmung an höchste Kunst primitiver Meister mahnenden „Geburt Christi". Die neueren Franzosen sind fast vollzählig vorhanden, Maurice Denis' etwas monotone Farbenlyrik erbleicht neben der pointillistischen Kraft der Signac und Cross, neben geschickten, aber oftmals äusserlichen Farbenkompositeuren wie Luce, und Matisse, neben den reizvollen Interieurs der Vuillrad (lesende Dame in Rot am Frühstücks-

tisch) und Bonnard. Ganz für sich steht ein Werk von Toulouse-Lautrec, der Kopf eines weissbärtigen Mannes vor einem gemusterten Grunde. Eine fast abschreckende Kränklichkeit liegt in den blauschwarzen Falten dieser fahlen Wangen.

Plastiken von Rodin (die Kauernde), Maillol (Kopf Renoirs), Minne und Matisse machen die Sammlung vollständig, der nur noch Einzelnes, etwa je ein Werk von Degas und Pissarro zugehen muss, damit die Reihe völlig geschlossen sei. Die Absicht, die „Tschudispende" — wie der offizielle Name lautet, fortzuführen, besteht, und so wird voraussichtlich demnächst Daumiers „Theaterszene" hinzukommen, wenn auch einstweilen nur als Leihgabe. Es wird auch da von der Gesinnung des Nachfolgers abhängen, und mehr noch von seiner Fähigkeit, allen feindlichen Einflüssen gegenüber seine Selbständigkeit zu behaupten, ob Tschudis Erbe zur Ehre seines Namens und zum Ruhm der Pinakothek im Sinne der Begründer der Tschudispende vergrössert werden kann oder nicht.

*

Die Bilder sind einstweilen — bis zur Neuordnung der Neuen Pinakothek, die demnächst in Angriff genommen werden soll — in einem eigenen Saal nächst den ehemaligen Direktorialzimmern in der Alten Pinakothek würdig untergebracht. Jedenfalls haben die Münchener Galerien endlich eine üble Lücke schliessen können. Für alle Freunde der Neuen Pinakothek, die aus ihr die nur lokalpatriotisch legitimierten Bilder gerne in ein eigenes Hofmuseum gebracht wissen möchten, bedeutet die Tschudispende künstlerisch den höchsten Gewinn, der der Sammlung jemals zugefallen ist. Es ist der Energie Heinz Braunes zu danken, dass bei den in München bestehenden Verhältnissen die Tschudispende überhaupt möglich wurde. Die Genehmigung der Annahme durch die Kommission und die Bestätigung durch den Prinz-Regenten sind inzwischen erfolgt.



GUSTAVE COURBET, BILDNIS DES MINISTERS OLLIVERS



TOTENOPFER, RELIEF VOM TOTENTEMPEL DES KÖNIGS SAHURÉ CA. 2600 VOR CHR. ABUSIR, ÄGYPTEN

DIE STÄDTISCHE GALERIE
IN FRANKFURT A. M.

VON

FRIEDRICH LÜBBECKE

Frankfurt und Städel gehören für jeden Frankfurter zusammen wie Pitti und Florenz. Man nimmt gern das Städelsche Kunstinstitut als eine Verkörperung jenes noblen Bürgersinnes, dem auch das Senkenbergianum, die Akademie und manche andere weiträumige Stiftung der alten Reichsstadt ihr Dasein verdanken. Und geht man durch die Säle der Städelschen Kunstsammlung, so ists einem, als wandere der ehrenfeste alte Städel still neben her, nicke freundlich mit dem Kopfe, wenns dem Freunde seines Hauses wohl und warm in seinen feinen Räumen wird. Da wird sich mancher, der lange nicht mehr in Frankturt war, nicht recht eine „Städtische Galerie" dort denken können. Vielleicht, dass er gar an ähnlich klingende Institute in Bonn, Düsseldorf oder in anderen deutschen Städten denkt, und sich eines leisen Misstrauens nicht zu erwehren vermag. Ihm sei von vornherein gesagt, dass Johann Friedrich Städel ein guter Freund der jungen Gründung ist, beinahe eine Art lieber Oheim. Denn als ihren Vater mag man mit gutem Recht den kunstliebenden Ludwig Joseph Pfungst aus Worms bezeichnen, der 1905 in seinem Testament sein grosses Vermögen der Stadt Frankfurt zur Förderung der Kunst übergab. Damit war auch für die Väter der Stadt ein Beispiel gegeben, das zur Nacheiferung anspornen musste. Hatte man im reichen Frankfurt bis dahin ganze zehntausend Mark jährlich für Kunstankäufe übrig gehabt — im Schatten des Städelschen Instituts liess es sich eben gut mit beruhigtem Gewissen wandeln — so sollte fortan Frankfurt auch in seinen Sammlungen zu der führenden Stadt Südwestdeutschlands

werden. Zunächst übertrug man dem Direktor der Städelschen Kunstsammlung auch die Leitung der neuen Städtischen Galerie, um von vornherein jegliches Gegeneinanderarbeiten zu verhüten. Noch heute führt Georg Swarzenski diese seltene Personalunion, ja man kann sagen, dass die Städtische Galerie sein eigenstes Werk ist. Ihm ist die klare

GRABLEGUNG. VLÄMISCH, UM 1600. DETAIL

Einteilung der verschiedenen Fonds zu danken. Da das Städelsche Institut von jeher die alten Meister bevorzugte — klassierte Ware, wie der Kunsthändler sich ausdrückt — so wird es auch in Zukunft sich hauptsächlich auf diesem Gebiete bethätigen. Gleichsam als Ergänzung zu dieser ausgesprochen internationalen Galerie tritt seit der Gründung der Städtischen Galerie die Sammlung von modernen Kunstwerken. Um jedoch diese moderne Galerie vor dem leicht zerfliessenden Charakter einer Amateurschöpfung zu bewahren, wie ihn leider einige moderne Gemäldesammlungen aufweisen, so liegt das Schwergewicht in der Sammlung Frankfurter moderner Kunst. Wohlbemerkt der besten Frankfurter Kunst, die sich auch jenseits der Kirchturmsschatten zu behaupten weiss! Um diesen Kern kristallisiert sich die fremde Kunst, insonderheit die, der die Frankfurter Förderung und Fortschritt verdankt. Da nun fast alle grösseren heimischen Maler des neunzehnten Jahrhunderts, ja noch unserer Tage, an der Seine ihre Lehrer suchten, so ist es ein reizvoller Genuss, im engen Rahmen einer gewählten Sammlung die fruchtbaren Beziehungen zwischen Meister und Schüler zu erkennen. Um nun auch jede äusserliche Trennung zwischen der Städelschen und Städtischen Galerie zu vermeiden, vereinigte man beide im Städelschen Kunsthause. Heute bietet sich allerdings die moderne Sammlung noch recht gedrückt im westlichen Erdgeschoss, ja eine Reihe grosser Formate hat noch trübe Tage im Magazin. Doch wird dieser misslichen Unterbringung schon in nächster Zeit durch den Anbau eines grossen Flügels an den jetzigen Bau abgeholfen werden. In ihm werden alsbald die städtischen Bilder — vereint mit den gleichzeitigen aus dem Besitz des Städelschen Instituts und Museumsvereines — dauernd als Leihgaben zu Miete wohnen, so dass der um solch interne Dinge wenig bekümmerte Besucher der künstlerischen Entwicklung von den Primitiven des Trecento bis zu den „Expressionisten“ der jüngsten Zeit in ungehemmter Wanderung wird folgen können.

In dem Garten, der mit dem neuen Flügel von dem alten Galerie- und dem Atelierbau von drei Seiten umschlossen sein wird, ist die Aufstellung moderner Grossplastik geplant.

Ordnet sich die Städtische Galerie in der Sammlung von moderner Plastik und Malerei dem älteren Bruder Städel unter, so geht sie in der Sammlung alter Plastik ihren eigenen Weg. Zwar besitzen die beiden anderen Museen der Stadt, das fast nur lokal



RHEINISCHE PIETA, UM 1400



GRABLEGUNG. VLÄMISCH, UM 1600. TEILAUFNAHME DER MAGDALENA

interessierte historische Museum und das Kunstgewerbemuseum — gleich dem Städel eine Stiftungssammlung —, einige recht tüchtige Plastiken. Sie stehen aber, wie fast überall, auch in ihnen etwas müssig herum. Jedenfalls kann man nicht von der Aufstellung einer Entwicklungsreihe sprechen. Und doch hat die Plastik zum mindesten das gleiche Anrecht auf die museale Pflege wie die Malerei, dass auch einem grösseren Publikum endlich die Reize dieser tiefen Kunst erschlossen werden und dadurch mittelbar der lebenden Bildnerei die so häufig ersehnte Förderung zuteil werde.

Der Stadt Frankfurt, vorab ihrem grossen Bürgermeister Dr. Adickes, muss es darum als besonderes Verdienst angerechnet werden, dass sie sich als erste unter den deutschen Städten entschloss, in einem eigenen Museum eine Sammlung von Bildwerken zu gründen. In ihr bietet sich bereits heute eine abgerundete Entwicklungsreihe von Plastiken, von der Kunst der Pharaonen bis zu der des Rokoko. Sie mag man getrost als den würdigen Grundstock einer universalen Glyptothek bezeichnen.

Für die Unterbringung traf es sich gut, dass der Stadt durch das Legat des 1904 verstorbenen österreichischen Barons Heinrich von Liebig ganz in der Nähe des Städelschen Institutes eine grosse Villa mit bedeutendem Garten zufiel. Da die Wohnräume des Hauses in ihrer reichen historisierenden Ausstattung im Geschmack der achtziger Jahre sich schlecht zur musealen Unterbringung der plastischen Sammlung eigneten, so baute die Stadt einen Museumsflügel an die Villa, dessen preziöse, doch zurückhaltende Architektur sich mit dem etwas abenteuerlichen Burgenstil des Hauptbaues nach Kräften zu vertragen sucht. Die Ausstattung der Räume dieses Neubaues ist von gehaltener Vornehmheit. Gleich dem Städel wahrt auch diese Sammlung den Charakter nobler Geschlossenheit, dass man in ihnen wie in den stillen Sälen eines grosszügigen Amateurs einhergeht.

Für viele Leser dürfte diese kleine, leicht pedantisch klingende Abhandlung kaum Neues gebracht haben. Darum sei besonders ihnen in einer Auswahl jüngst erworbener Plastiken und moderner Bilder ein kleiner Trost geboten.

WEIBLICHE HEILIGE. VENETIANISCH. 18. JAHRH.

Den Anfang mache das altägyptische Relief (S. 389). Nicht nur weil es so alt ist. Er stammt aus der Grabung der Deutschen Orient-Gesellschaft in Abusir und wurde mit noch mehreren bedeutenden Stücken der Frankfurter Sektion der Gesellschaft für die Städtische Galerie überwiesen. Einst schmückte es den Totentempel des Königs Sahûré, der der 7. Dynastie, also ungefähr der Zeit um 2600 v. Chr. angehörte. Selbst die kleine Teilabbildung offenbart die echt monumentale Haltung und die auf sicherer Naturbeobachtung beruhende Stilisierung der Darstellung, der Zerlegung einer Antilope zum Opfer für den verstorbenen König. Die Arbeit ist in ihrer fast hauchartigen Modellierung, trotz ihres hohen Alters, aufs beste erhalten und weist sogar an einigen Teilen noch klare Bemalung auf. Kaum dürfte die ägyptische Reliefplastik in der langen Folgezeit die künstlerische Leistung dieser Epoche übertroffen haben.

Ins vierzehnte Jahrhundert führt das nächste Stück (S. 391), eine rheinische Pietà um 1400. Eine längere wissenschaftliche Genesis kann an dieser Stelle nicht geboten werden. Für den Laien mag es auch wenig bedeuten, dass dieses künstlerisch



HANS THOMA, LANDSCHAFT BEI CARRARA
MIT GENEHMIGUNG DER DEUTSCHUN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

zeitlose Werk um 1400 entstand.* Immerhin gewinnt die Zahl an Leben, wenn man daran erinnert, dass dieses echt deutsche Werk innerlich unabhängig von der Vorherrschaft der gotisch-französischen Plastik, hundert Jahre vor Grünewald und Dürer entstand. Ein enger Zusammenhang mit der altkölnischen Kunst ist nicht zu leugnen, doch offenbart sich in dem ganz einzigartigen Aufbau der Gruppe, in der innigen Verschmelzung eines modern empfindenden Naturalismus mit mittelalterlich idealisierender Typik, in der beruhigten Mystik der frommen Szene ein so persönliches Künstlertum, dass das Werk sich nur schwer einem Schulbegriff unterordnet. Für die mittelalterliche Abteilung der städtischen plastischen Sammlung nimmt dieses Werk einen ähnlichen Rang wie die Myronische Athena unter den Antiken der Galerie ein. Ihm wurde auch in der gewählten Sonderaufstellung der Gruppe entsprochen.

Neben dieser Pietà behauptet sich eine Grablegung aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts (S. 392). Um den — fehlenden — Leichnam Christi stehen Maria, gestützt von Johannes, Maria Magdalena und Joseph von Arimathia. Die Gruppe von fast lebensgrossen Gestalten beherrscht die Längswand des Renaissancesaales so stark, dass man sich unwillkürlich darnach fragt, warum modernen Plastiken diese Wirkung so selten innewohnt. Vielleicht fehlt dem heutigen Bildhauer die innere Hingabe, die der alte Meister seinem frommen Stoffe entgegentrug. Nur aus ihr erklärt es sich, dass diese umfangreiche Gruppe mit ihren stark

* Eine ausführliche Analyse des Stückes vom gleichen Verfasser findet sich in der „Hessenkunst 1912".



WILHELM TRÜBNER, STARNBERGERSEE



FR. K. HAUSMANN, HÜTTEN BEI VERSAILLES

Werk straft alle diejenigen, die für die nachberninische Epoche der italienischen Plastik nur ein summarisches Lächeln übrig haben. Bei genauerer Prüfung erkennt man, dass die unendliche Belebung aus einem staunenswerten technischen Vermögen und entwickelter plastischer Gesinnung sich souverän ergab. Durch die sichere Vereinfachung der Flächen und der Abwandlung ihrer Neigungswinkel gemäss der dem Marmor eigenen Lichtgesetze wurde dieser so flüchtige Gesichtsausdruck eines schmerzhaft verzückten Lächelns derartig in den Stein gebannt, dass selbst bei längerer Betrachtung der geöffnete Mund nicht zur Grimasse wird. Nur auf Grund einer Jahrhunderte alten Erfahrung in der Marmortechnik war diese virtuose Leistung möglich, der man es ansieht, dass sie den Umweg über das Tonmodell nicht nötig hatte.

ausgearbeiteten Einzelheiten wie eine Augenblicksvision erscheint. Der Eindruck der schmerzhaften Trauer wird durch das vierfache nur leicht abgewandelte Nebeneinander gleicher Versenkung wie zu einem psalmartigen Parallelismus gesteigert. Die spätgotische Behandlung der Gewandung scheint eine frühere Datierung zu verlangen. Doch sprechen die entwickelten Renaissancemuster der leider stark zerstörten ursprünglichen Bemalung dagegen. Die Lichtheit ihrer Farbenskala lässt Erinnerungen an Bilder von Quentin Massys aufsteigen, zu dessen grosszügiger, schwerblütiger Gestaltung auch die Gesamthaltung der Gruppe hinweist, allerdings ohne ihn in der ihm eigenen körperlichen Straffheit zu erreichen. Die Durchbildung der Gesichter erinnert auch an Typen des Geertgen von St. Jans. Leider muss man zu diesen Parallelen der gleichzeitigen Malerei greifen, da die Erforschung der frühen niederländischen Plastik noch völlig in den Anfängen steckt. Die Abbildung vermittelt nur eine schwache Vorstellung der mächtigen Wirkung des Werkes, dem trotz der scheinbaren Reliefbehandlung ein für die Zeit erstaunlicher Reichtum an plastischen Profilen innewohnt.

Schliesslich sei noch unter den vielen anderen Neuerwerbungen die Marmorbüste einer Heiligen (S. 393) venetianischer Herkunft aus dem achtzehnten Jahrhundert hervorgehoben. Dieses entzückende



FRITZ BÖHLE, JUNGER BAUER

Über die modernen Bilder der Städtischen Galerie, von denen hier nur einige Proben gezeigt werden können, darf man sich in dieser Zeitschrift kurz fassen. Eng ist die moderne Frankfurter Kunst mit den besten deutschen Namen verknüpft. Scholderer, Burnitz, Hausmann, Viktor Müller, Böhle, um nur einige herauszugreifen, waren ihre Söhne; Thoma, Steinhausen, Trübner haben ihre besten Jahre in Frankfurt verlebt. Ihre Kunst, die ja allen soviel eigener Geist, dass ihre Werke selbst mit den vorzüglichen Bildern ihrer Lehrmeister in ihrer nächsten Nachbarschaft keinen ungleichen Kampf eingehen. Zweifellos ist das prächtige Gartenfrühstück von Renoir (S. 398) in seiner höchst gesteigerten Oberflächenkultur von keinem Frankfurter erreicht, auch haben sie selten so grosse Maasse wie das Déjeuner von Monet (S. 397) zur Vollendung geführt; doch steckt dafür in den frühen Bildern etwa



VINCENT VAN GOGH, DR. GACHET

Lesern vertraut ist, kann man schon heute in der Städtischen Galerie zum Teil in schönen Entwicklungsreihen schauen. Gewiss haben sie alle — bis auf den auf die alten Deutschen zurückgehenden Böhle — in Frankreich viel gelernt, so dass man Hausmann in seinen Landschaften einen Fontainebleauer, Burnitz einen Corotschüler, Viktor Müller und Thoma in seinen jungen Jahren Courbetanhänger nennen mag. Otto Scholderer, der Freund Manets und Fantin-Latours, ist sogar der Heimatstadt lange Jahre fern geblieben. In ihnen allen lebte aber doch Thomas (Porträt von Peter Burnitz) oder Trübners (Dame in Violett), bei aller malerischen Kultur eine so starke innere Struktur, dass man den im Nationalen wurzelnden Unterschied mit einer gewissen Freude erkennt. Unter den französischen Bildern dürfte noch ein kleiner Courbet besonders interessieren, das Porträt seines Freundes, des aus der Franche-Comté stammenden Malers Lunteschütz, der von 1845—93 in Frankfurt lebte. Jedenfalls entstand das sehr flotte und lebenswahre Bild während des ersten Aufenthaltes Courbets in Frankfurt im Jahre



CLAUDE MONET, FRÜHSTÜCK



AUGUSTE RENOIR, AM GARTENTISCH

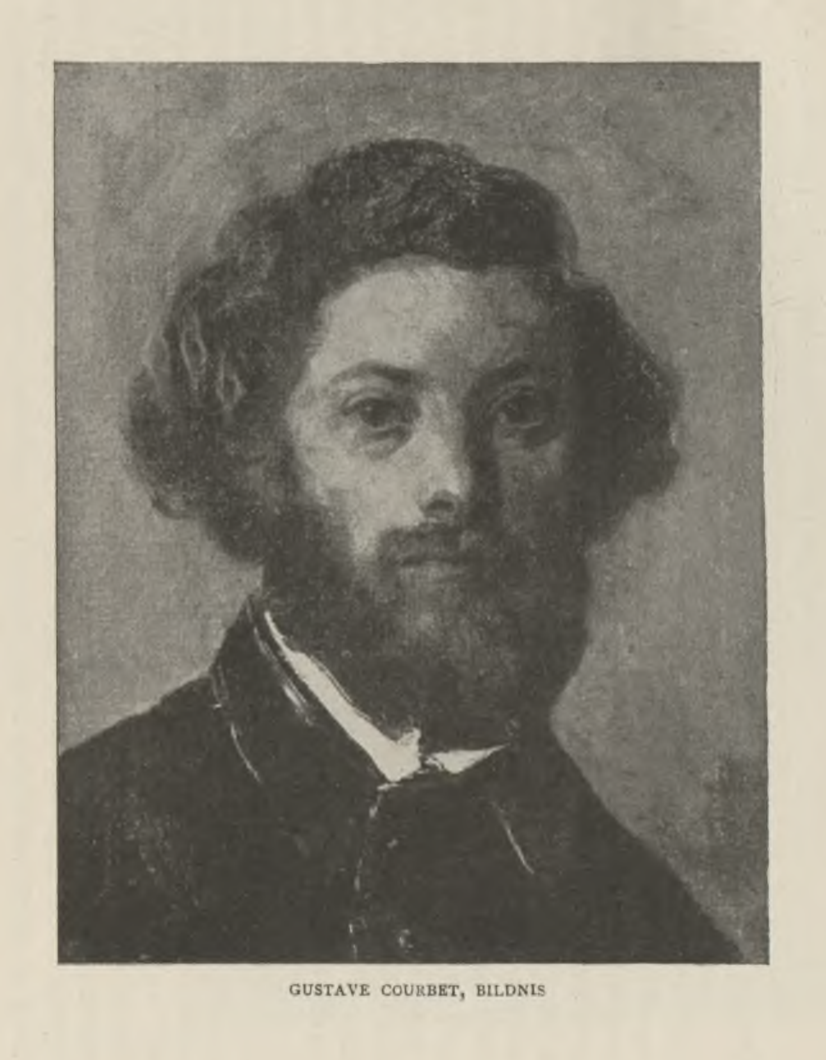
1858, wofür auch der schwärzlich tiefbraune Gesamtton spricht. Von hohem Reiz ist auch der hier abgebildete Hodler, ein Bild aus den neunziger Jahren (S. 400). In seiner schlichten ungebrochenen Farbigkeit und leicht stilisierenden Vereinfachung offenbart es die neuschaffende Gestaltung des Meisters eindringlicher als manche grosse Komposition. Als seinen Gegenpol möchte man Liebermann bezeichnen, von dem die Galerie eine besonders farbige Judengasse, das Monumentalgemälde Samson und Delila und ein sehr tüchtiges Porträt des Oberbürgermeisters Adickes besitzt. Da besonders das jetzt im Mannesalter stehende Geschlecht der Frankfurter führenden Künstler von Liebermann starke Anregungen empfing, so wird späteren Generationen ein Nebeneinander von Bildern beider höchst erwünscht sein. Aber auch die jüngste französische Kunst kommt zu Wort. Vor kurzem erwarb die Galerie ein nach Umfang und Leistung bedeutendes Bild des jüngst verstorbenen Edmond Cross, ein durch einen Baum diptychonartig geteiltes Gartenbild. In dieser virtuosen Leistung hat der Pointillismus deutlich seine Grenze erreicht. Noch hält der Künstler durch einige, zum Teil schon recht willkürliche Farbenbetonungen das bunte Gewoge zusammen, doch erkennt man gerade in diesem umfangreichen Bilde, dass eine Fortentwicklung der Malerei auf diesem Wege ausgeschlossen war. Wie eine Art Erlösung erscheint einem darnach ein grosses dekoratives Bild von Maurice Denis — badende Frauen —, in dem das grosse Format durch Zusammenziehung der Farbteilchen zu farbigen Flächen leicht gemeistert ist, ohne dass das Ganze an Licht und Luft ärmer erschiene.

Den Schluss mache ein bedeutendes Bild von van Gogh, das Porträt des Dr. Gachet, des ärztlichen Freundes, der die letzten Tage des Verkannten teilte. Die Galerie verdankt das kühne Werk einem ihrer hochherzigen Freunde. Als eins der letzten Bilder van Goghs ist es zugleich ein ergreifendes menschliches Dokument. In seiner farbigen Ruhe und psychologischen Spannung wirkt es wie ein Alterswerk von Rembrandt und beweist, dass van Gogh in seinen vollendeten Bildern auch zu vollendeten Werken kam, ein Satz, gegen den seine Feinde so oft flüchtige, unnütz auf den Markt gezerrte Skizzen ins Feld führen. —

Wenige Jahre erst besteht die Städtische Galerie zu Frankfurt. Möge ihrem Anfang ihre Zukunft entsprechen!



MAURICE DENIS, FRÜHLING



GUSTAVE COURBET, BILDNIS



FERDINAND HODLER, JUNGES MÄDCHEN



ESSAI DE PHYSIOGNOMONIE

VON

RUDOLF TÖPFFER

MITGETEILT UND EINGELEITET

VON ERNST SCHUR

Rudolf Töpffer schrieb im Jahre 1845 ein kleines Werk: Essai de physiognomonie. Er hat darin seine Theorien über seine Technik wie überhaupt über seine Art, Karikaturen zu zeichnen, niedergelegt. Diese Karikaturen sind in den Bilderromanen gesammelt, die in Deutschland fast ganz vergessen worden sind; (vgl. den Aufsatz im Augustheft 1909 dieser Zeitschrift.) Man lernt in diesem Büchlein, das noch unbekannter ist als die Bilderromane, einen Künstler kennen, der nicht nur geistreich und übersprudelnd schafft, sondern der auch über seine Kunst nachdenkt. Da es sich um einen Karikaturisten ersten Ranges handelt, sind die Ausführungen doppelt wertvoll; denn wir besitzen kaum etwas Ähnliches von Vertretern dieser Gattung. Die Karikaturisten, die Satiriker unter den Künstlern, scheinen, so lebhaft ihr Stift am Leben teilnimmt, schweigsam zu sein.

Abgesehen von diesem sachlichen Wert, fesselt die persönliche Note. All das, was wir an den Zeichnungen bewundern, die Beschränkung der Mittel, die Leichtigkeit der Umrisslinien, die geistreiche Art, die fast flüchtig den Eindruck erhascht und festhält, die Nachlässigkeit, die den Reichtum fast verbergen will und aus der Fülle schafft, dabei die sichere Betonung und Hervorhebung des Notwendigen, des Charakteristischen, zugleich die Scheu vor allzugenauer Gründlichkeit, die den Eindruck beschwert und ihm seinen schönsten Reiz, die Wahrheit im Persönlichen, nehmen würde, von all diesem ganz Persönlichen ist etwas in diesem Werkchen. Töpffer spricht darin über Konturenzeichnung, über die Bedeutung der einzelnen Teile des Kopfes inbezug auf den Ausdruck, über den Unterschied zwischen beständigen und unbeständigen Zügen des Gesichts. Dies Alles nicht in trockener, lehrhafter Manier, sondern launig, geistreich, ungezwungen und wo die Worte aufhören, greifen Zeichnungen ergänzend ein.

Man lernt hier den Schriftsteller Töpffer schätzen, der das Wort ebenso behende handhabt wie den Stift. Mit beiden Mitteln operiert er souverän und wenn wir hinzunehmen, dass er in einer Zeit, die die akademische Manier liebte, sich so frei seiner Auffassung des Künstlerischen hingab (die Ehrfurcht vor der hohen, geregelten Kunst war auch in ihm noch lebendig und es ist eigen zu sehen, wie er seine Art manchmal gewissermassen entschuldigt und vor der feierlich prätentiöseren Manier seiner Zeit Reverenz macht), so haben wir das Bild eines Menschen und Künstlers vor uns, der über seiner Zeit steht, ja der Bleibendes schuf und mit seiner unerschrockenen, ganz persönlichen Art über sein Jahrhundert hinweg Verbindung mit einer Gegenwart sucht, die den Impressionismus schuf.* Ernst Schur.



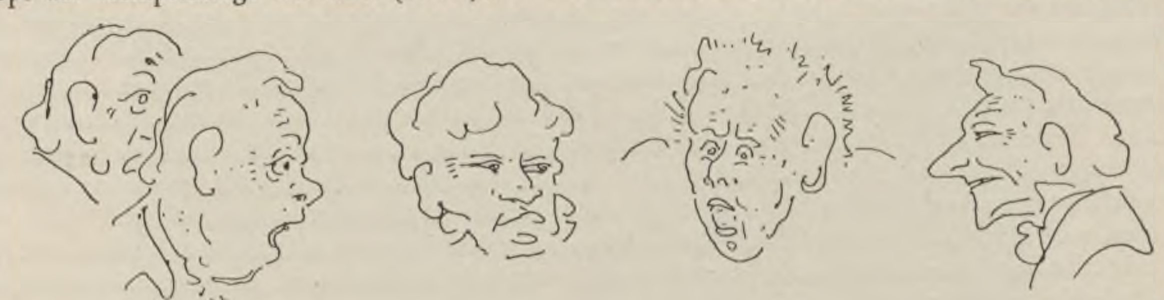
Anm. der Red. Indem wir diese Übersetzung veröffentlichen, haben wir die traurige Pflicht, den Lesern zugleich den unerwarteten und allzufrühen Tod Ernst Schurs mitzuteilen. Die Art, wie er sich des fast vergessenen Töpffer schon früher in diesen Heften angenommen hat — auch ein kleines Buch über diesen Schweizer Zeichner erscheint soeben im Verlage Bruno Cassirer — ist bezeichnend für die feine und herzliche Hingebung, für die Freude am Intimen und Echten, die Schur stets beseelten. Er nimmt hier von den Lesern gewissermassen mit dem blassen, etwas verwunderten Lächeln Abschied, dass ihm so gut stand, und das denen, die es kannten, im Gedächtnis bleiben wird.

Man kann in Kapiteln, in Zeilen, in Worten Geschichten schreiben: das ist Literatur im eigentlichen Sinne. Man kann auch in einer Folge graphischer Darstellungen Geschichten erzählen: das ist Literatur in Bildern. Man kann auch keins von beiden tun, und das ist manchmal das beste.

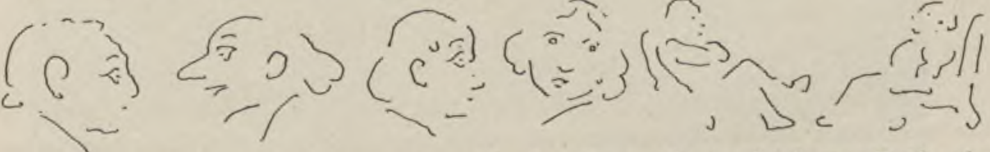
„Geschichten in Bildern zu schreiben" heisst nicht nur nach einem gegebenen Vorwurf arbeiten und alles darin Enthaltene bis zur Neige ausschöpfen. Es heisst nicht einen an sich witzigen Stift in den Dienst eines grotesken Einfalls stellen. Es heisst auch nicht ein Sprüchwort oder einen Witz illustrieren: es bedeutet die vollständige Erfindung eines Vorgangs, dessen einzelne Teile in der Zeichnung nebeneinander gestellt werden, die in sich ein Ganzes bilden; es bedeutet, ein Werk geschaffen haben, sei es nun gut oder schlecht, schwer oder leicht, toll oder ernst — nicht aber einen Witz oder eine Posse.

Ein Beweis dafür, dass nicht immer ein grosser Sack voll Gelehrsamkeit und Begabung nötig ist, um Geschichten in Bildern zu verfassen, ist der, dass wir selbst darauf gekommen sind; denn ohne zeichnerisches Können zu besitzen und ohne etwas anderes geben zu wollen als in ganz primitiver Weise zu unserm eigenen Vergnügen eine Art Wirklichkeit aus den närrischsten Einfällen unserer Laune heraus zu schaffen, sind eine Art kleiner Bücher daraus entstanden, wie Mr. Jabot, Mr. Crépin, Mr. Soundso, die ein geneigtes Publikum, so wie sie sind, sehr freundlich aufgenommen hat. Wenn diese kleinen Bücher, von denen nur wenige herrschende Missstände oder Auswüchse angreifen oder verspotten, lieber nützlich moralische Ideen ins rechte Licht gesetzt hätten, würden sie dann nicht ganz gewiss viele Leser angezogen haben, die solche Ideen nicht in den Predigten hören wollen und in Romanen kaum antreffen? Wie dem auch sei — als wir diese kleinen Bücher zeichneten, ohne wirklich zeichnen zu können, und dabei die Darstellung der Personen, die darin vorkommen, bis ins Absurde übertrieben in bezug auf Gestalt und Gesichtszüge, ohne darum das, was sie ausdrücken sollen, nicht so gut wie möglich auszudrücken, ist uns der Gedanke gekommen einige physiognomische Beobachtungen zu sammeln, nicht etwa um hierauf ein grosses System aufzubauen, sondern wieder, um ein kleines Buch daraus zu machen."

Ein Vorteil des graphischen Striches ist, dass er in den Zügen, die man andeuten will, vollständig freie Wahl lässt, eine Freiheit, die eine ausführendere Schilderung nicht mehr erlaubt. Wenn ich in einem Kopf das stumpfsinnige Entsetzen (Nr. 1), die schlechte und empfindliche Laune, die Betroffenheit, die



zu gleicher Zeit alberne und zudringliche Neugier darstellen will (Nr 2. 3. 4.), beschränke ich mich in den graphischen Strichen, die diese Gemütsbewegungen ausdrücken, indem ich sie von allem Andern trenne, das in einer vollständigeren Darstellung sich ihm beigesellen würde. Darum können ungeschickte Leute Gefühle und Leidenschaften ziemlich gut andeuten, weil es ihrer Schwäche dient, bloss ein Ding auf einmal darzustellen und durch ein Mittel, das, je mehr es von allen andern getrennt ist, desto stärker wirkt. Merken Sie sich das wohl! Das unerfahrenste Auge ersetzt alle Lücken in der Darstellung mit einer Leichtigkeit und besonders einer Wahrheit, die dem Zeichner zum Vorteil gereichen.



Hier sind einige Köpfe, hier ist ein Herr und eine Dame, die im höchsten Grade abgebrochene Striche und ziemlich ungeheuere Unterbrechungen in dem Umriss bieten; für den Beschauer sind sie ebensoviel leere Stellen, welche sein Geist gewöhnlich ohne Mühe und treu besetzt, ausfüllt und voll-

endet, für den Zeichner sind sie ebensoviel abgekürzte Gestalten, die, was die kunstgerechte und vollendete Zeichnung betrifft, seine Unwissenheit günstig verbergen, ohne der Lebendigkeit, dem Ausdruck und der Bewegung des Gesichts schädlich zu sein. Dies würde den Anlass zu dem Gedanken geben, dass es, betreffs der lebendigen, mit wenigen Strichen schnell behandelten Zeichnung, ganz vorteilhaft sei, ein Dummkopf zu sein; aber ohne so etwas strikt behaupten zu wollen, werden wir doch so weit gehen, dass wir sagen: betreffs der gewöhnlichen Skizzen, die dazu bestimmt sind, einen lebhaften und deutlichen Gedanken in helles Licht zu setzen, ist ein Gefühl, das den Ausdruck findet, glücklicher als ein Wissen, das nachahmt, ist eine Rücksichtslosigkeit, die den Formen Gewalt anthut, indem sie Einzelheiten überspringt, dem Temperament günstiger als eine bedächtige Geschicklichkeit, die den Formen huldigt, indem sie sich in den Einzelheiten beweisen will; und zuguterletzt trifft, besonders in Dingen einer witzigen und tollen Phantasie, eine kühne Unwissenheit, die, auf die Gefahr hin, einige Züge zu vergessen und einige Formen zu brechen, auf den Gedanken, auf den ihr Augenmerk gerichtet ist, etwas brutal zustürzt, meistens besser das Ziel als ein gescheiteres aber kraftloseres Talent, das durch alle Winkelzüge einer feinen Ausführung und einer treuen Nachahmung langsam danach strebt.

Schliesslich ist der Federstrich unvergleichlich vorteilhaft, wenn er dazu dient, — etwa in einer ununterbrochen fortlaufenden Geschichte — Skizzen zu zeichnen, die nur lebendig hervorgehoben sein wollen, und die in sofern sie Teil eines Ganzen sind, oft nur als Erinnerung, als Ideen, als Symbol, oder gewissermassen als rethorische Figur und nicht als ergänzende Abschnitte eines Themas dastehen.

So, zum Beispiel, erinnern wir uns in einer Geschichte in Bildern nicht nur dieses Sinnbild gesehen zu haben, das zu verschiedenen Malen sich wiederholte, um die Zornausbrüche einer etwas groben, väterlichen Erziehung darzustellen, nicht nur auch dieses Andere, das sich auch mehrere Male wiederholte, um auszudrücken, dass der Held des Buches ein Meister Langohr sei, der sein Handwerk unaufhörlich wechselt; sondern wir sahen auch förmliche Übertreibungen graphisch ausgeführt, dergestalt dass sie beinahe die Geschwindigkeit der geschriebenen oder geredeten Hyperbeln hatten. Ich will sie abschreiben. In der ersten handelt es sich um denselben Meister Langohr, der Weinhändler geworden ist, und Besuch von einigen politischen Freunden, die ihm helfen, Bankerott zu machen, bekommt. In



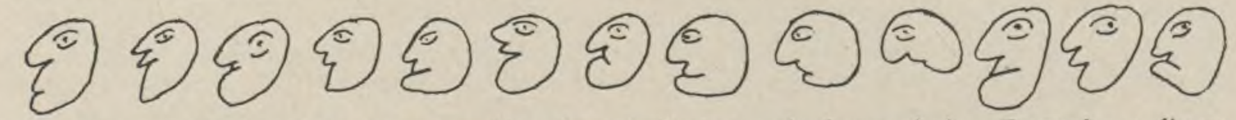
diesem liegt die Hyperbel in der schnellen Lebhaftigkeit der Aufeinanderfolge der Gesten. Im zweitem Bilde ist derselbe dumme Mensch Reisender geworden und bietet von Stockwerk zu Stockwerk ein illustriertes Buch über Metaphysik an. Hier wirkt die Übertreibung in den sich wiederholenden Besuchen, die ebenso zudringlich wie, trotz der Ehrerbietung, mit der sie ausgeführt werden, eigennützig sind.



Wie es auch mit der Vortrefflichkeit und den Eigenschaften des graphischen Striches bestellt sein mag, es ist offenbar, dass jeder, der sich dieser Literatur in Bildern bequem, praktisch und populär

bedienen will, sich nicht erkühnen darf, in dem geringsten, kleinen, mit Strichen gezeichneten Drama Figuren darzustellen, ohne in einem gewissen Grade praktische Kenntnisse von der Gesichtskunde zu besitzen, ohne ausführlich zu wissen, welche Mittel er anwenden muss, um den Gesichtern den besondern Ausdruck zu geben, den die Rolle verlangt, die ihnen in einer bestimmten Handlung zuerteilt ist.

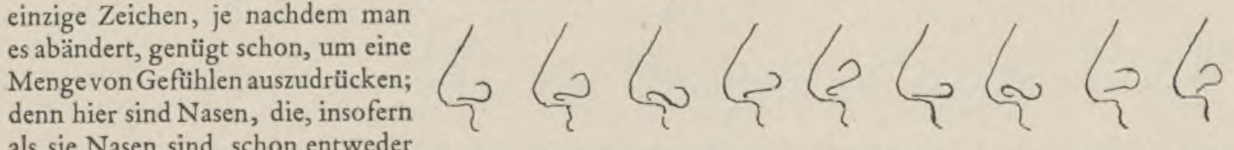
Es ist merkwürdig, dass man diese praktischen Kenntnisse der Gesichtskunde in einem gewissen Grade erwerben kann, ohne je Figuren, Köpfe und Gipsabgüsse und noch weniger jene Augen, Ohren, Nasen wirklich studiert zu haben, die in den Schulen die angenehme Übung sind, mit welcher der zukünftige Zeichner anfangen muss. Mehr noch, wir behaupten thatsächlich, dass es einem Mann gelingen würde, — lebte er auch ganz wie ein Einsiedler, wäre er aber beobachtend und beharrlich, — ganz allein und ohne weitere Hülfe als die tausend Mal wiederholter Versuche, bald all die nötigen, physiognomischen Kenntnisse durch und durch kennen zu lernen, um nach Belieben nun Figuren, Köpfe entwerfen zu können, die so schlecht, wie man wolle, gezeichnet, aber mit einem unverkennbaren bestimmten Ausdruck dargestellt sein würden. Zwei Thatsachen, die wir darlegen wollen, werden diese Behauptung, die von vornherein etwas absurd erscheint, ganz einfach erklären. Die erste dieser Thatsachen, die man in diesem Fach nie vergessen darf, ist, dass jeder menschliche Kopf notwendig irgendeinen Ausdruck hat, der vollkommen entschieden ist, wäre der Kopf noch so kindisch gezeichnet; dies aus dem einzigen Grund, weil er aufgezeichnet worden ist. Da dem so und unabhängig von jeder Kenntnis, jeder Kunst, jedem Studium ist, folgt unmittelbar für denjenigen, der seine Aufmerksamkeit oder seine Neugierde darauf richtet, daraus die Möglichkeit zu erkennen, auf welchen Zeichen dieser bestimmte Ausdruck dieses Kopfes beruht. Wenn er sich jedoch begnügt, sie darin theoretisch aufzusuchen, wird er Gefahr laufen, viel Zeit zu gebrauchen, um sie in unzureichender und zweifelhafter Weise herauszufinden. In der That ist dies nicht die natürliche Methode bei solchen Sachen. Anstatt nachzusinnen, zeichnet man eine neue Figur; sogleich bleiben die Ähnlichkeiten, während die Unterschiede sich bemerkbar machen; dann ist man auf dem Weg, mit ziemlicher Genauigkeit zu verstehen, durch welche Biegungen des Striches es sich fügte, daß der erste Kopf einen Ausdruck der Albernheit hatte, während der zweite einen Ausdruck der Härte hat. Hier ist ein Beispiel, und um es überzeugender darzustellen, borge ich von den kleinen Knaben in der Schule ihre Art der zeichnerischen Wiedergabe. Hier ist wohl, man kann es nicht leugnen, der menschliche Kopf so elementar wie möglich gegeben, so kindisch primitiv als man sich ihn nur wünschen kann. Nun, was ist in dieser Figur auffallend? Dass, weil sie unmöglich ganz ohne Ausdruck sein kann, sie in der That einen Ausdruck hat: den eines dummen stotterigen Individuums, das übrigens mit seinem Los nicht allzu unzufrieden ist. Gleich zu sagen, wovon dieser Ausdruck abhängt, ist nicht sehr leicht; aber es vergleichsweise zu finden, ist nicht schwer für den, der sich der Sache neugierig befleissigt. Denn wenn ich einen neuen Kopf mache, finde ich, dass er weniger stumpfsinnig, weniger stotterig, wenn nicht mit Geist, so doch wenigstens mit einiger Befähigung zur Aufmerksamkeit begabt ist, und ich bemerke sehr leicht, dass es besonders davon abhängt, dass ich die untere Lippe hervorgebracht, den Zwischenraum zwischen den Augenlidern vermindert und das Auge der Nase, näher gebracht habe. Wenn ich mehr Köpfe zeichne, so dass ich die



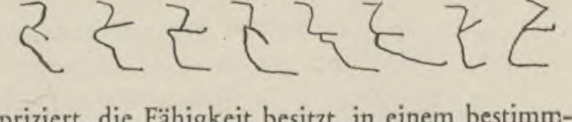
Vergleiche vermehre, so habe ich schon hier einen Anfang von physiognomischen Kenntnissen, die unabhängig von allem Zeichnen nach der Natur, nach dem Gipsabguss, nach Nasen, Augen und Ohren sind. Denn für jeden dieser Köpfe kann ich die Untersuchung wiederholen, die ich bei dem zweiten im Vergleich mit dem ersten gemacht habe, ohne das anzumerken, dass wenn ich sie so in eine Reihe gestellt betrachte, ich sogleich bemerke, dass ihr gemeinschaftlicher Ausdruck der Dummheit von dem ähnlichsten Zug abhängt, den sie untereinander haben; nämlich der Gestalt des Auges und der Stelle, die es einnimmt.

Die zweite Thatsache ist, dass die graphischen Zeichen, vermittels deren man alle die so verschiedenen und so verwickelten Ausdrücke des menschlichen Gesichts andeuten kann, nach alle dem sehr gering an

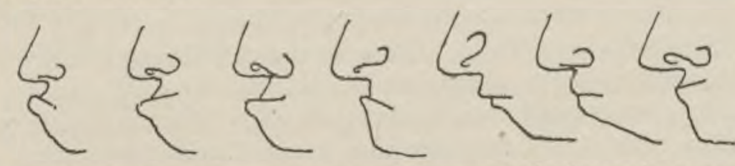
Zahl sind, und dass folglich die Verfahren, womit man den Ausdruck andeutet, nicht durch ihre Anzahl sondern durch die leichten und zahlreichen Abänderungen die sie erleiden können, mannigfaltig und ausdrucksvoll sind. Ein Profil hat nur einen Nasenflügel, der so ausgedrückt wird: ∽, und dieses einzige Zeichen, je nachdem man es abändert, genügt schon, um eine Menge von Gefühlen auszudrücken; denn hier sind Nasen, die, insofern als sie Nasen sind, schon entweder



ruhig, oder schwermütig, oder schelmisch, oder traurig, oder gereizt, oder in einer Laune sind, die die Herrin und das Dienstmädchen toben lässt. Gleichfalls ist ein Mund nur dies: ——, und hier sind Münder, die anders gezeichnet wahrlich Nüancen oder sogar Gegensätze in dem Ausdruck darstellen. Es folgt daraus, dass die Ausdruckszeichen durch ein wenig Herumtappen bald gelernt werden, und dass,



sobald sie einmal gelernt sind, jeder, der sich darauf kapriziert, die Fähigkeit besitzt, in einem bestimmten Kopf einen gewünschten Ausdruck sicher und nach Belieben hineinzubringen, einfach durch den so leichten Vergleich von Unterschieden oder Nüancen des Ausdrucks, welche ihre Abänderungen verursachen, — wie vorhergehend gezeigt. Was uns betrifft, haben wir keine andere Methode gekannt, diese Fähigkeit zu erwerben, darum genügt es uns, diese Methode als möglich zu behaupten, ohne sie als vortrefflich anzugeben, und ohne sie als einzige zu empfehlen. Die folgenden Bemerkungen sind das Ergebnis der Beobachtungen, die wir gemacht haben, als wir diese Methode in Anwendung brachten; — aber bevor wir beginnen, sie schriftlich zu fixieren, sind noch einige Profile zu beachten; wäre es auch nur, um diese unglücklichen Nasen und armen Münder, die uns in unserer Beweisführung gedient haben, nicht getrennt voneinander zu lassen.



Übrigens, wenn diese Methode nicht vortrefflich ist, so ist sie doch wenigstens sehr unterhaltend; denn es ist augenscheinlich belustigend, sich daran fortwährend zu versuchen, und in seinen Musse-Stunden, (um den Zeitverlust weniger zu bedauern), menschliche Köpfe zu zeichnen, die immer und notwendig einen bestimmten Ausdruck haben, der manchmal viel lebhafter und komischer ist, als man es erwarten würde. Diese Gesichter leben, sprechen, lachen und weinen alle; einige sind brave Leute, andere sind unfreundlich, andere unausstehlich, und bald sehen Sie auf dem Blatt eine ganze Gesellschaft, mit welcher Sie in Verbindung stehen, so dass Ihre Zuneigungen und Ihre Abneigungen mit im Spiele sind. Ich für mein Teil habe immer solche Partner Whist- oder Piquet-Partnern vorgezogen.



Unter diesen Partnern sieht man einige, die ziemlich gute Seiten, genug Klugheit oder auch noch eine alberne Geckenhaftigkeit haben, die vollkommen genügend ist, um sie zu allen Zeiten mit sich selbst und ihrem Schicksal zufrieden zu machen, und man lässt sie unverändert. Man sieht auch welche,



deren Auge, Nase, Mund oder irgendein anderer Gesichtszug einen Fehler oder ein Laster andeuten, die ihr Glück oder das ihrer Verwandten bedrohen, und man kann dem Wunsch nicht widerstehen, sie da-



von zu befreien. Auch fast immer findet man unter diesen Partnern einige, die, sobald sie in Verbindung gebracht sind, eine lustige Handlung verursachen; man bringt sie dann zusammen, vervollständigt sie, findet den Vorgang dazu und erfindet, was danach folgen soll, und so ist man auf dem Weg, eine Geschichte in Bildern zu verfassen.



Zum Beispiel, wenn die Feder so eine gute Mutter hingezeichnet hat, die ihren lieben Buben tröstet, so ist es klar, dass dieser liebe Bube eben von seinem gegenüberstehenden Vater eine Strafe bekommen hat, und es steht uns frei, mit dem Bild der Vorteile einer frühen Erziehung fortzufahren, in welcher das Kind unaufhörlich von einer Seite angefahren und von der anderen aufgemuntert wurde.



In der That schreitet die Erfindung oft so fort, sie ist in den Künsten gerade wie in andern Sachen bald analytisch, das heisst sich von den Teilen zu dem Ganzen aufschwingend, bald synthetisch, das heisst von dem Ganzen zu den Teilen fortschreitend. Nur ist der graphische Strich seiner raschen Bequemlichkeit, seiner reichen Mittel, seiner unerwarteten Glücksfälle wegen erstaunlich befruchtend für die Erfindung. Man könnte sagen, dass er ganz allein sich segelfertig macht und in die Segeln bläst. Was uns eines Tages auf den Gedanken brachte, die ganze Geschichte eines Herrn Crépin darzustellen, war das gegenüberstehende Gesicht, das wir mit einem ganz zufälligen Schwung der Feder erfunden hatten. Ei! sagten wir uns, hier ist ein Individuum, das entschieden einzig und aus einem Guss ist, vom Ansehen nicht schön; das mit seinem blossen Auftreten keinen Erfolg erzielt, dessen Geist eher redlich als aufgeweckt ist; sonst aber ein ziemlich guter Mensch, mit einigem Verstand begabt, der stark sein würde, wenn er mehr Kenntnisse besässe und sich auf sie verlassen könnte oder in seinen Handlungen freier wäre. Übrigens ist er sicher Familienvater, und es ist auch fast* sicher, dass seine Frau ihm widerspricht! . . .



Wir haben es versucht, und thatsächlich ärgerte ihn seine Frau in der Erziehung seiner elf Kinder, indem sie abwechselnd für alle einfältigen Lehrer und alle durchreisenden Phrenologen schwärmte und sich für jede thörichte Methode begeisterte. Daraus ist ein ganzes Heldengedicht entstanden, viel weniger aus einer vorgefassten Meinung als aus diesem zufällig erfundenen Vorbild. — Ausserdem ist es ein markantes und höchst lehrreiches Vorbild; denn: kann man sich denken, dass ein anderes Schicksal, ein anderes Missgeschick sich diesem Gesicht in gleicher Weise angepasst hätten? — Ganz und gar nicht! Es ist unmöglich, dass Herr Crépin mit einer freundlichen und vernünftigen Frau glücklich verheiratet sei, einer Frau, die entweder ihn vollständig beherrscht oder von ihm beherrscht wird; es ist unmöglich, dass Herr Crépin ohne viel Lärm, Verdruss und erfolglose Versuche elf Knaben erziehen könne; gerade so unmöglich als es in dieser Gestalt dem Lehrer Fadet ist, kein dummer Grossthuer zu sein, und dem Doktor Craniose, kein schwatzhafter Schwindler, kein Verbreiter von wissenschaftlich geordneten Albernheiten, kein schmarotzender Lehrer zu sein, der um fünf Franken für jede Person an allen Ecken der Strassen Vorlesungen hält, Plakate öffentlich anschlagen lässt und die erste Lektion umsonst giebt.





Unter den Zügen des Gesichtsausdrucks, welche der Zeichner mit einem Federstrich andeuten kann, muss man gleich zwei Arten unterscheiden: die beständigen und die unbeständigen.

Die beständigen Züge sind diejenigen, welche die in der That fortdauernden Eigenschaften der Seele, wir mit dem allgemeinen Wort Charakter bezeichnen, und ihre fortdauernden gewöhnlichen Denk- und Wirkungsarten, die wir mit dem allgemeinen Wort Intelligenz bezeichnen, ausdrücken. Die unbeständigen Züge sind diejenigen, die die gelegentlichen und flüchtigen Regungen und Bewegungen der Seele zum Ausdruck bringen, wie das Lachen, den Ärger, den Kummer, die Verachtung, das Erstaunen, die wir mit dem allgemeinen Wort Affekte bezeichnen. Diese Unterscheidung liegt jeder Physiognomik zugrunde, aber mit dieser Unterscheidung hängt schon die Bemerkung einer Thatsache zusammen, die nicht bloss sehr seltsam, sondern in dieser Beziehung auch höchst wichtig ist: nämlich, während die unbeständigen Züge immer die unfehlbaren Anzeichen eines bestimmten Ausdrucks sind, sei es Lachen, Thränen, Schrecken oder etwas anders, sind im Gegenteil die beständigen Züge, die Anzeichen der Intelligenz und des Charakters, immer unsicher und veränderlich. Also, wenn man im Hinblick auf die beständigen Züge, in einem Kopf die Stirn, das Auge, die Nase zum Beispiel oder den Mund, das Kinn, den Hinterkopf absondert, ist es unmöglich, wenn man diese einzelnen Zeichen betrachtet, die Bedeutung von diesen Zeichen in der Gesamtheit daraus zu folgern, oder sich daraus einen Begriff der Intelligenz und der Sittlichkeit des Individuums zu machen. Nehmen wir ein Beispiel!

Bei den Zügen des moralischen Gesichtsausdrucks, die sich also auf den Charakter beziehen, bilden die Lippen ein Zeichen, das sehr bedeutend ist. Man sagt gewöhlich mit Recht, dass sehr dünne Lippen ein Zeichen der Bosheit oder sogar der Gefühllosigkeit sind, während sehr dicke Lippen im Gegenteil für ein Zeichen der Gutmütigkeit oder der Schwäche gelten. Nun ist es aber leicht zu zeigen, dass der Wert



dieses Kriteriums gar nicht absolut ist, denn hier sind einige Köpfe, unter welchen einige, die alle dünne Lippen haben, weit entfernt sind, Bosheit und Gefühllosigkeit zu besitzen; und andere, die alle ungeheure Lippen haben, weit entfernt sind, Schwäche und besonders Gutmütigkeit zu zeigen. Und wenn es sich nun um die Intelligenz und nicht mehr um die Sittlichkeit handelt, so machen wir auch da auf



ein hervorragendes Beispiel aufmerksam. Es ist allgemein gültig, dass eine breite und hohe Stirn ein Hauptkriterium der geistigen Fähigkeit ist, hier sind aber breite und hohe Stirnen, die, soviel ich weiss,



keinen geistig hervorragenden Persönlichkeiten gehören. Das Umgekehrte, nämlich eine niedrige und platte Stirn ist als ein Hauptkriterium der geistigen Unfähigkeit allgemein anerkannt. Nun, hier sind eine Reihe Individuen, die mit verhältnismässig niedrigen und platten Stirnen doch Geist, Verstand und Klugheit und im ganzen hundertmal mehr Intelligenz haben als unsere obigen, breiten Stirnen.

Diese Beispiele, die wir leicht unendlich vermehren könnten, genügen, scheint es, zu erklären, dass betreffs der beständigen Züge des Gesichtsausdrucks man aus dem Teil das Ganze unmöglich folgern kann, und man aus einem einzelnen Zeichen des Ausdrucks nicht auf den Ausdruck der Gesamtheit schliessen darf. Aber wir gehen noch weiter und behaupten, dass selbst aus der Gesamtheit dieser Zeichen man mit keiner Sicherheit das Maass der Klugheit und Sittlichkeit des Individuums folgern kann. Eine Thatsache, die wir alle beobachtet haben, lässt schon die Wahrheit dieser Behauptung ahnen; nämlich, dass wir täglich im gemeinen Leben gewissermassen zur Verbesserung der physiognomischen Fehlschlüsse angehalten werden, die aus dieser Fehlbarkeit der beständigen Zeichen entstehen. Wieviel Gesichter haben auf den ersten Blick unser Misstrauen erweckt, und sie gehörten doch Menschen, die unserer ganzen Achtung würdig waren; oder wieviele haben zuerst unsere Neigung gewonnen, und sie gehörten doch Menschen, die sich unsers Vertrauens unwürdig zeigten? Wievielmal haben wir Klugheit, Fähigkeit und sogar Genie bei Köpfen gefunden, die uns zuerst das Gegenteil angezeigt hatten, und wie oft haben wir auch Albernheit, Dummheit und sogar Stumpfsinn in Gesichtern gefunden, die uns zuerst Verstand, Klugheit oder wenigstens Aufnahmefähigkeit anzudeuten schienen.

Die unbeständigen Züge, das heisst die, welche in dem menschlichen Gesicht mit den gelegentlichen und flüchtigen Regungen und Bewegungen der Seele verbunden sind, wie das Lachen, die Angst, der Zorn usw., bieten Eigentümlichkeiten, die gerade das Umgekehrte, gerade das zeigen, was den beständigen Zeichen abgeht: diese Zeichen sind unveränderlich, das heisst immer dieselben für alle menschlichen Köpfe im Hinblick auf einen gewissen Ausdruck; und aus jedem von ihnen, allein betrachtet, kann man alle andern folgern, oder, anders gesagt, aus einem Teile des Ausdrucks auf den ganzen Ausdruck schliessen.

Indem ich jetzt diese zwei Hauptpunkte ins Auge fasse, sage ich, indem ich das einfachste Beispiel wähle, erstens: dass es unmöglich ist, dass tausend oder hunderttausend Leute, die lachen, nicht alle die Augen, Nasenflügel, Mundwinkel nach oben gerichtet haben, gerade so, wie es unmöglich ist, dass hunderttausend oder zweihunderttausend Leute jämmerlich weinen, ohne dass ihre Augen, Nasenflügel und Mundwinkel nicht nach unten gezogen seien.

Auf diesem Grundsatz ruht der graphische Scherz von Heraklit dem Weinenden und Demokrit dem Lachenden, die in demselben Gesicht dargestellt werden. Wenn in dem nebenstehenden Gesicht das Unterste zu oberst gekehrt wird, drücken gerade dieselben Züge, die in der verkehrten Stellung Thränen bedeuten, das Lachen aus.

Betreffs des zweiten Hauptpunkts, nämlich, dass es möglich sei, aus einem einzeln betrachteten Zeichen alle andern oder aus einem Teilausdruck den Gesamtausdruck zu folgern, ist zu bemerken, dass er augenscheinlich eine Folge des ersten darstellt.

Mit dem Federstrich kann man also zweierlei Zeichen anwenden: die beständigen und die unbeständigen. Dies ist schon ein grosses Hilfsmittel, aber man macht es noch fruchtbarer, indem man, um einen bestimmten Ausdruck zu treffen, diese zwei Arten von Zeichen kombiniert. Wenn ich zum Beispiel den Ausdruck des Schreckens zugleich verstärken und komischer machen will, so werde ich den unbeständigen Zeichen des Schreckens die beständigen Züge der Geistesschwäche und der Albernheit



zugesellen, wie hier zum Beispiel, wo das Kinn ziemlich lang und der ganze Schädel eng ist.

Ebenfalls, um den Ausdruck des Zorns grösser zu machen, werde ich von den beständigen Zeichen die wegnehmen, die die rohe Gewaltthätigkeit



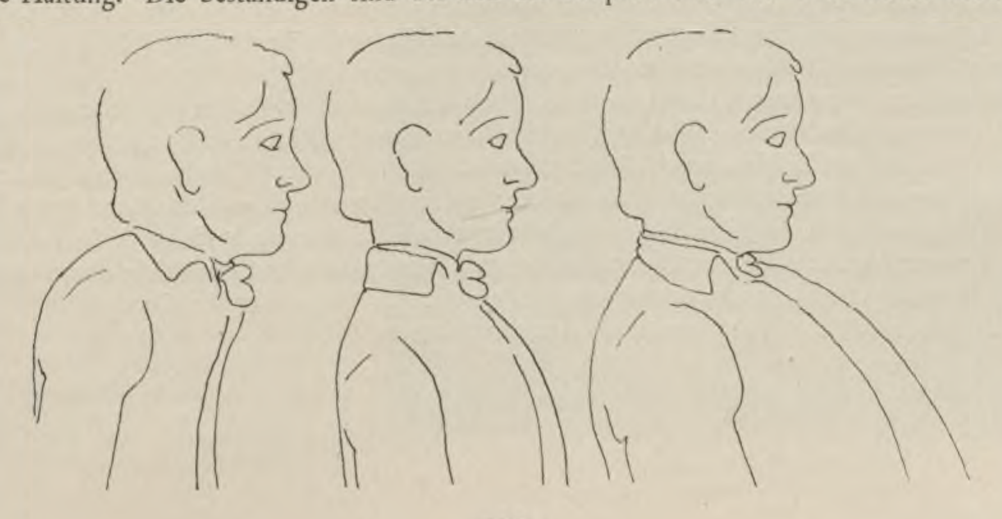
daran mildern würden, wie es eine breite Stirn und weiche und stumpfe Umrisse thun würden. . . .

Die komischsten Gesichtsarten entstehen meistens aus ganz willkürlichen und erkünstelten Zusammenstellungen von Zeichen, weil sie in demselben Gesicht, unterhaltend und geheimnisvoll, Ausdrucksgegensätze oder Verwandtschaften bieten, die an sich komisch sind. Ich will einige Beispiele davon geben. Die

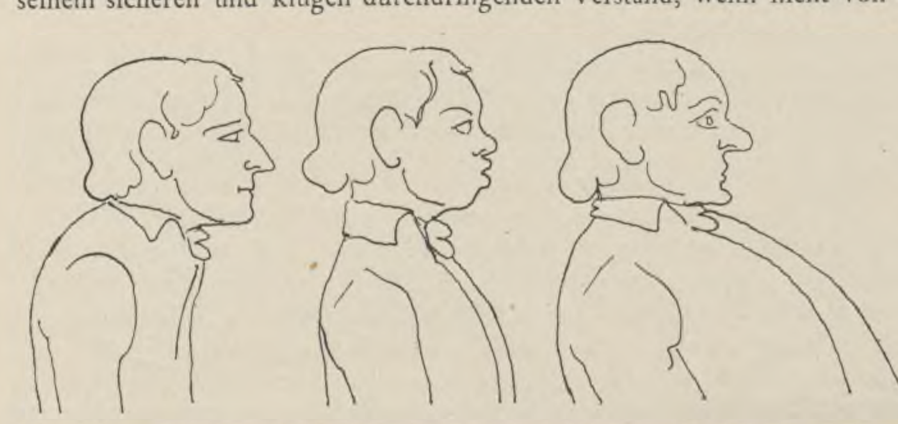


zwei ersten Individuen vereinigen mit einem ruhigen und sogar freundlichen Gesichtsunterteil einen oberen Gesichtsteil, der dem Zorn angehört. Der dritte Kopf zeigt eine etwas besorgte oder mühselige Aufmerksamkeit, gepaart mit einer albernen und zufriedenen Sorglosigkeit. Der vierte eine furchtsame Überraschung mit einer wolkenlosen, vermeintlichen Sicherheit; der fünfte Grämlichkeit mit einem gesunden Geist; der sechste einen zornigen Widerwillen mit einer eisigen Kaltblütigkeit; der siebente schliesslich eine sanfte Wehmut mit einem harten Gemüt. Um sich von der Treffsicherheit dieser Zusammenstellungen zu überzeugen, braucht man nur abwechselnd den oberen Teil und den Unterteil des Gesichts zu verdecken, in dem man den Unterteil der Nase als Durchschnittspunkt nimmt. Der Typus Crépins, wenn wir ihn noch erwähnen dürfen, gehört zu diesem Schlag von Gesichtern. Der obere Teil bezeichnet üble Laune, der Unterteil Dummheit und die Lippe Verstand; daher kommt es wahrscheinlich, dass Herr Crépin ein unvollständiger Mensch ist, der, in seinen Absichten gescheit, in seinen Mitteln unsicher, in seinem Benehmen grämlich, nicht ohne viel Mühe seine elf Kinder erzog. . . .

Wenn man das menschliche Gesicht nicht mehr allein, sondern den ganzen Körper und seine Glieder betrachtet, findet man wieder darin dieselbe Unterscheidung von beständigen und unbeständigen Zeichen. Die unbeständigen, womit ich nichts zu thun habe, sind das Benehmen, insofern es wechselnd ist, die Geste, die Haltung. Die beständigen sind der Bau des Körpers. Um den Wert dieser Zeichen zu er-



kennen, wollen wir wieder gleich zu dem Muster unsere Zuflucht nehmen. Hier sind drei ähnliche Köpfe auf verschiedenen Körpern (S. 409 unten). In dieser Reihe bemerke ich, dass der Ausdruck eines Kopfes, sei er mehr geistig oder moralisch, unabhängig von aller Geste und jeder Haltung nach den Veränderungen des Oberkörpers sich verändert hat. In der That steht das erste Gesicht dem zweiten in Festigkeit nach; das zweite hat mehr Kraft und durchdringenden Verstand gewonnen; das dritte verliert von seinem sicheren und klugen durchdringenden Verstand, wenn nicht von seiner Energie und Fertigkeit. Daraus schliesse ich, dass der Bau ein indirektes physiognomisches Zeichen ist, das selbst genug Bedeutung hat, um die direkten physiognomischen Zeichen, nämlich die des Gesichts, auf eine sehr merkwürdige Weise zu verändern. Dies ist der besondere eigene Wert des Körpers und seiner Wiedergabe. Um jetzt seinen spezifischen Wert zuerkennen, nehme ich meine drei Oberkörper wieder auf und passe verschiedene Köpfe darauf, um zu sehen, ob ich mittels der Ausdruckszeichen des Gesichts den Wert der Ausdruckszeichen dieser Oberkörper mindern und vernichten kann, wenn ich diese Zeichen entgegenstelle. Nun finde ich, dass der vorhergehenden Reihe zuwider, derjenige, der Festigkeit am wenigsten hatte, jetzt am meisten hat, und derjenige, der am meisten hatte, jetzt am wenigsten hat. Daraus schliesse ich, dass die beständigen Zeichen des Baus, was die Andeutung der geistigen und moralischen Kräfte betrifft, den beständigen Zeichen des Gesichts sehr weit nachstehen; aber zu gleicher Zeit muss man wohl bemerken, dass sie weit entfernt sind, unbedeutend zu sein, da ich in der ersten Reihe den Ausdruck der Festigkeit in der Figur Nr. 1 verdoppeln kann, wenn ich ihr bloss den Oberkörper der Nr. 2 oder den Bauch der Nr. 3 gebe.



❊

Der Bau ist das letzte physiognomische Zeichen, das wir in dieser Abhandlung betrachten, obgleich einige Schriftsteller, vom Hang zum Systematisieren verführt, einigen andern Zeichen eine übertriebene Bedeutung geben. Lavater gab, wenn wir uns nicht irren, zu verstehen, dass, gerade wie Buffon es von der Schreibweise sagte, man in der Schrift den Menschen erkenne, oder anders gesagt, dass, wie man aus der Schreibweise die geistigen und moralischen Kräfte eines Schriftstellers folgert, man auch aus seiner Schrift ganz oder zum Teil die Intelligenz und den Charakter eines Menschen folgern kann. Aber die allgemeinen Grundsätze, die wir festgesetzt haben, führen uns von nun an mit Sicherheit zu dem Schluss, dass diese Meinung Lavaters in ihrer Übertreibung nicht richtig ist, wenn sie auch im Prinzip nicht ganz ohne Bedeutung ist. Denn es ist folgerecht, aus der schon so geringen und doch berechenbaren Bedeutung der direkten Bauzeichen, wenn man sie mit den direkten Gesichtszeichen vergleicht, den jedenfalls geringeren, wenn auch nie ganz unbedeutenden Wert der Zeichen, die noch mehr indirekt sind, zu schliessen. Weil jedoch dieses Wort Buffons uns Zeichen und Züge ins Gedächtnis ruft, die viel sicherer und edeler sind als diejenigen, die wir in diesem Aufsatz behandelt haben, wollen wir es mit der Bemerkung schliessen, dass eine einzige Seite, die ein Mensch schreibt, der imstande ist, über ein bestimmtes Thema zu handeln, ein viel und unvergleichlich sichereres Kriterium der geistigen und moralischen Kräfte dieses Menschen ist, weil sie ein direktes Ausfliessen seines Geistes ist, als alle physiognomischen Zeichen seines Gesichts, einzeln betrachtet oder im ganzen genommen, es sein können.

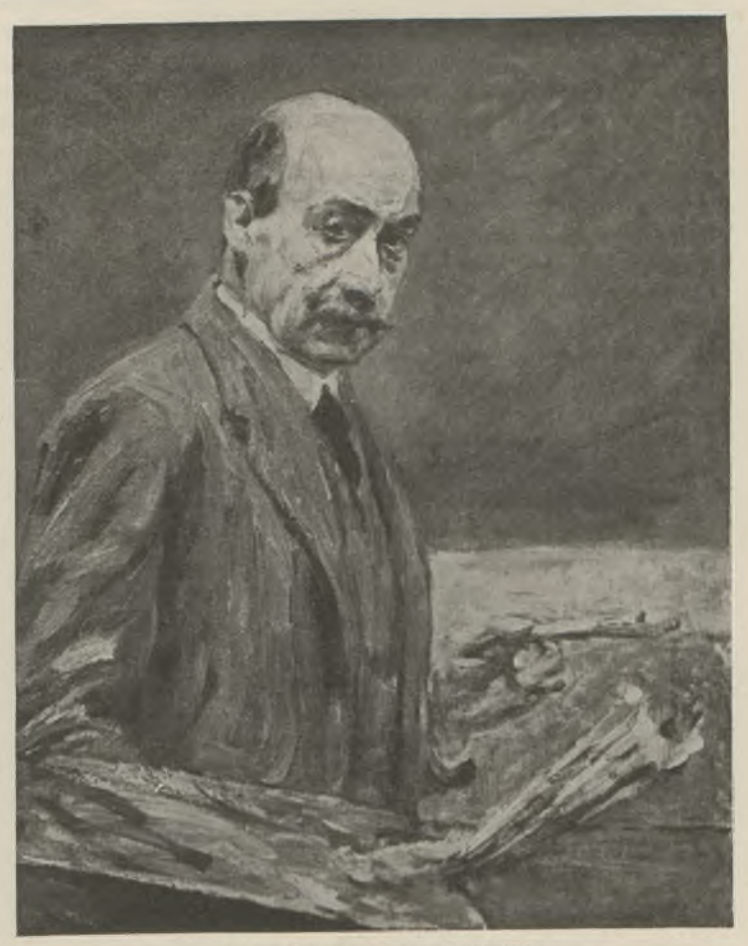
DIE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES IN BREMEN

VON GUSTAV PAULI

Unter allen Aufgaben der Kunstschriftstellerei scheint mir die Kritik einer Ausstellung die fatalste zu sein. Sie mutet dem Mann der Feder ernstlich genommen Übermenschliches zu: dass er sein Licht über die Gerechten und die Ungerechten scheinen lasse, dass er sich als Richter über den Richterspruch einer Jury von angesehenen Künstlern setze, dass er dabei einem jeden das Seine gebe, dem einen eine ehrfürchtige Verbeugung, dem andern ein Lächeln des Beifalls, dem dritten einen Händedruck und dem vierten einen Fusstritt — alles symbolisch und in der wohlanständigen Form wie sie einem Richter geziemt. Dabei muss er sich ferner ehrlicherweise gestehen, dass die Künstler ihn zwar dringend herbeiwinken, aber ohne seine richterliche Autorität anzuerkennen. Sein Lob sagt dem Gelobten nichts Neues, so hoch es auch tönen mag* und sein Tadel sagt dem Getadelten immer etwas Verkehrtes. Dankbar sind ihm eigentlich nur jene Bescheidenen, die aus seinem Gedruckten eine unerwartete Anerkennung mit der Scheere herausschneiden, um sie in gewinnsüchtiger Absicht zu versenden. Ihr Beifall kann den Kritiker nicht mit Befriedigung erfüllen.

Alles dieses vorausgeschickt, möchten die nachfolgenden Bemerkungen am liebsten als der Monolog eines müssigen und unmassgeblichen Ausstellungsbesuchers aufgefasst werden. Abgesehen von der geschäftlichen Seite des Unternehmens bezweckt eine Ausstellung wohl zweierlei: zu informieren und anzuregen. Beides läuft nicht ganz auf dasselbe hinaus. Beispielsweise wird eine Ausstellung um so anregender sein, je mehr sie in planvoller Zusammensetzung einer bestimmten künstlerischen Absicht Ausdruck giebt. Dagegen wird eine Ausstellung den informatorischen Zwecken am besten dienen, wenn sie in einem Querschnitt das Nebeneinander der verschiedenartigen Bestrebungen ihrer Zeit aufweist. Von solcher Art sind die Künstlerbundausstellungen, die ausdrücklich auf jedes Programm verzichten und eine Grenze nur für den Wert der künstlerischen Leistung ziehen. So ist auch die Bremer Ausstellung. Hier hängt Stuck neben Liebermann, Trübner neben Brockhusen und Richard Müller nicht weit von Max Pechstein. Man wird es wieder einmal gewahr, wie merkwürdig zerrissen die künstlerische Thätigkeit unserer Zeit ist. Wann wohnten jemals so scharfe Gegensätze nebeneinander? Wohl nur in Zeiten grosser kultureller Krisen, in denen die Mächte der Vergangenheit und der Zukunft in tausend Umklammerungen mit einander rangen.

Wir sehen in Bremen die schmiegsamen Virtuosen eines an historischen Mustern geschulten gefällig dekorativen Geschmacks, wir sehen zahme Akademiker, die immer etwas Zeitloses und Unpersönliches haben, wie fade Schemen aus andern Welten, die sich von Gespenstern nur dadurch unterscheiden, dass sie Niemanden in Schrecken setzen. Wir sehen vereinzelte Nachzügler



MAX LIEBERMANN, SELBSTBILDNIS
AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES, BREMEN

*) Larochefoucauld 203: Quelque bien qu'on nous dise de nous, on ne nous apprend rien de nouveau.



BERNH. HÖTGER, HALBFIGUR IN BRONZE
AUSSTELLUNG DES KÜNSTLERBUNDES IN BREMEN

des trockenen doktrinären Naturalismus der achtziger Jahre; sie kommen einher mit der Miene verbissener und gereizter Schulmeister. Wir sehen Impressionisten aller Schattierungen und schliesslich ein Grüppchen jener Neuesten, die sehnsüchtig und unbeholfen die ersten Worte einer neuen Formensprache stammeln. — Natürlich herrschen die Impressionisten bei weitem vor. Immer noch — aber auf wie lange? — In der Kunst folgen die Generationen sich rascher als im Menschenleben, und die Wege der nächsten Zukunft sind bei der Minderheit von heute zu erfragen. Unverkennbar drängt es jetzt von allen Seiten nach einem einheitlichen beherrschenden Stil. Umsonst ist das Wort Synthese nicht ein bis zum Überdruss verbrauchtes Schlagwort der modernen Kritik geworden.

Die Ausstellung ist angenehm klein: 239 Gemälde, einige achtzig Skulpturen und eine gewählte Abteilung von Zeichnungen und Pastellen. Dass sie manches Ältere enthält, kann ihr nur zum Vorzug gereichen, da es der Hebung des Niveaus zu statten kommt.

Glücklicherweise waren Trübners Einjähriger, eine Reihe feiner älterer Habermanns, der Samariter und die Strandreiter Liebermanns, Corinths Bathseba, das Malerbildnis seiner Frau und etliche Hauptbilder von Slevogt den Bremern noch nicht gezeigt worden. Mögen sie ihnen gut bekommen.

Unter Liebermanns Arbeiten fällt ein neues Selbstporträt auf, ein neues Zeugnis seiner merkwürdigen Entwicklungsfähigkeit, einer höheren Vitalität, die der Gesetze des Alters spottet. Liebermann ist seit einiger Zeit koloristischer geworden und hat Bilder gemalt von einem tiefen Wohlklang der Farbe, den er früher zu verschmähen schien. Sein Selbstbildnis ist von einer lichten weichen Farbigkeit in dem Zusammenklingen der blaugrauen Töne des Anzugs und des Hintergrundes mit dem Inkarnat. In Haltung und Blick liegt etwas wie Müdigkeit, doch lebt in jedem Strich die alte Meisterschaft des Vergeistigens. Auch Kalckreuth erscheint mit einem Selbstbildnis, sommerlich angethan mit dem Strohhut auf dem Kopfe, schlicht und vornehm wie wir ihn als Menschen und Maler kennen und gern haben. Von Trübner sind ausser dem altmeisterlich feinen Bildnis des Einjährigen ein paar seiner sieghaften Landschaften da, wie er sie zur Sommerszeit im Schlosse Hemsbach zu malen liebt, prachtvoll in leuchtendem Grün, Rot, Grau. Es giebt keine Farbe, die da nicht leuchtete. Kurz, die Führer sind gut und würdig vertreten. Zu besonderen Anmerkungen regen vielleicht Habermann und Slevogt an und zwar, weil sie beide, trotz aller offenbaren und grossen Verschiedenheiten irgend etwas Gemeinsames haben. Wie es zu definieren wäre, ist nicht leicht zu sagen — es liegt im Temperament, in der Rasse, im Tempo und ist etwas, das die Europäer den Deutschen für gewöhnlich absprechen — Anmut des Geistes, vielleicht nur das. Der Historiker könnte es für ein atavistisches Erwachen von Rokoko-



AD. ERBSLÖH, AKT
AUSSTELLUNG DES KÜNSTLERBUNDES IN BREMEN

ARTHUR ROESSLER, LANDSCHAFT
AUSSTELLUNG DES KÜNSTLERBUNDES IN BREMEN

reminiszenzen halten, die unbemerkt ein Jahrhundert im Geblüte verschlafen haben.

Bei Habermann umspielt diese Anmut in tausend Variationen das eine Thema der Dame, des Dämchens, der petite femme. Lauter Galanterie eines Kavaliers, dem es gefällt, eine grosse Begabung zu verschenken, wie man Rosensträusse verschenkt. Auch seine spärlichen andern Bilder, Stilleben, Gruppenbildnisse, was weiss ich, scheinen gemacht zu sein, um hübschen und amüsanten Damen zu gefallen. Seine Landschaften haben etwas merkwürdig Kulissenhaftes, als warteten sie darauf, dass eine Dame vor ihnen Platz nähme. Bei Slevogt tritt die Anmut minder deutlich hervor, sie versteckt sich hinter grösserem Vorhaben. Vielleicht wird er es sogar übelnehmen, wenn man sie anerkennend vermerkt, da man doch am liebsten wegen der Qualitäten gelobt werden möchte, nach denen man sich sehnt. Aber man nehme nur Slevogts Zeichnungen, seine kleinsten und nicht seine schlechtesten Arbeiten! Zeichnungen, die Keime alles weiteren malerischen Gestaltens, geben uns immer die besten Aufschlüsse über die Begabung und ihre manchmal unbewusste Tendenz. Slevogt ist einer der grössten Illustratoren seiner Zeit, einer, dem es Freude macht, irgendein Thema eines Dichters mit den Traumgesichten einer unerschöpflichen Phantasie zu umspielen. Dabei wird er nicht selten viel geistreicher als der Dichter selber — aber im guten malerischen Sinne, nicht in dem verzwickt literarischen Sinne eines Menzel. Der Esprit Slevogts liegt in der Geste und in der Farbe, wenn man will in der Arabeske, niemals, wie so oft bei Menzel, in der Anzüglichkeit, die dem Philister schmeichelt, weil sie seinem kümmerlichen Witz entgegenkommt. Bei Slevogt rundet sich die flüchtigste Skizze zum Bilde; wie Ovid könnte er von sich sagen: quidquid temptabam dicere versus erat. Ja, seine Skizzen sind bildmässiger als manche seiner grossen Bilder, deren komplizierte Probleme nicht in dem einheitlichen Zuge einer glücklich inspirierten Anstrengung bewältigt werden konnten. Man wird das Fehlen solcher sogenannten Hauptwerke in der Bremer Ausstellung ohne Bedauern bemerken.

Das bekannte Bildnis eines vornehm lässig dastehenden Dragoneroffiziers, ein Bild badender Jungen und ein paar Landschaften zeigen Slevogt von seiner besten Seite. Sein unter Bäumen verstecktes Landhaus möchte man ein Madrigal der impressionistischen Malerei nennen, so leicht und anmutig runden sich die kapriziösen Linien und die hell zusammenklingenden Farben.

Unter den Jüngeren sind Theo v. Brockhusen und der Dresdner Alexander Gerbig mit dem Villa Romanapreise ausgezeichnet worden. Brockhusen hat die Hoffnungen erfüllt, die er seit einigen Jahren erregte und steht



TH. VON BROCKHUSEN, HAVELLANDSCHAFT
AUSSTELLUNG DES KÜNSTLERBUNDES IN BREMEN



ED. MANET, DIE CROQUETPARTIE. 1874
NEUERWERBUNG DES STAEDELSCHEN INSTITUTS

unter seiner Generation als ein Meister von bestimmter Physiognomie. Aus den Anregungen van Goghs hat er den persönlichen Stil einer männlich starken, farbenfrischen Landschaftskunst entwickelt, etwas norddeutsch kühl und schwerblütig. Mit den Impressionisten ist er nur noch durch seine Anfänge verknüpft. Seine gegenwärtige Malerei gehört der dekorativen Kunst der neuen Zeit.

Woldemar Rösler, dessen Bilder neben Brockhusen hängen und darum zu Vergleichen anregen, ist beweglicher, draufgängerisch, aber seiner Mittel noch nicht ganz so sicher. Von Beiden wurden schöne und typische Bilder für die Kunsthalle erworben. — Auch in Alexander Gerbig kündet sich die dekorative Absicht an, nur zahmer, konventioneller. Starke lineare Gebundenheit und eine wohltemperierte durchsichtig dünne Farbe geben seinen Bildern etwas vom Charakter kolorierter Kartons.

Im ganzen ist Berlin als das nächste grosse Kunstzentrum begreiflicherweise am besten vertreten. Meister wie Beckmann, Kardorff, Rhein, Berneis, Pottner, brauchen hier nur kurz in die Präsenzliste eingetragen zu werden. Aus München sind leider einige starke Begabungen weggeblieben, z. B. Weisgerber, und von anderen, wie von Karl Caspar bedauert man nur ein Bild zu sehen. Ferdinand Staeger kommt in einer Reihe seiner fein ausgesponnenen Umrisszeichnungen weit besser zur Geltung als in einem matt farbigen verworrenen Figurenbild von unklarer Tiefsinnigkeit. Th. Th. Heine, der Vielgewandte, hat ein paar freundliche Sommerlandschaften von verblüffender Sanftmut eingeschickt. — Auch in Düsseldorf regt sich wie bekannt der Geist der neuen Zeit. Aber trotz aller revolutionären Geberde lässt er sich dabei irgendwie von dem alten Genius Loci beraten, der besänftigend und vermittelnd zum Frieden redet. Clarenbachs helle freundliche Landschaften und selbst Deussers grosses Kürassierbild, ein Hauptstück der Ausstellung, haben etwas Entgegenkommendes. Deusser hat das Wagnis versucht, für das Momentbild eines im Sommersonnenbrand einhertrabenden Kürassierregiments einen monumentalen Ausdruck grosser Dimension zu finden. Die auf Hodlersche Art dünn und flächig hingesetzten hellen Farben wirken stark und echt, aber das Ganze scheint mir für eine Impression zu absichtsvoll stilisiert und für ein Monumentalbild zu impressionistisch zu sein.

BERLIN

Für den Sommer 1913 ist eine Jubiläums-Kunstausstellung geplant — zum fünfundzwanzigjährigen Regierungsjubiläum des Kaisers. Sie soll im Zeichen der „Versöhnung der Kunstgegensätze" stehen; darum sind der Sezession Vorschläge zur Beteiligung gemacht worden und diese hat mit den veranstaltenden offiziellen Korporationen zu verhandeln begonnen. Wir möchten unzweideutig der Hoffnung Ausdruck geben, dass die Sezession, die in der Kunstpolitik nie stark war, bei dieser Gelegenheit nicht in eine Falle gerät. Sie würde durch eine Beteiligung schweigend zum Ausdruck bringen, dass sie das, was im Glaspalast alljährlich gezeigt wird, für Kunst hält — für eine andere Art von Kunst zwar, aber doch für Kunst. Es giebt aber nur eine einzige unteilbare Kunst: in der Berliner Sezession kennt man sie, im Glaspalast im allgemeinen nicht. Ein Bündnis des Echten oder doch des zum Echten Strebenden mit dem Unechten wäre charakterlos. Liesse sich die Sezession benutzen, um das Niveau einer Jubiläumsausstellung zu heben, so würde ihr eigenes Niveau dabei unmerklich sinken. Sie muss zu stolz sein, sich nach langer Boykottierung dulden zu lassen. Sie ist eine Macht, sie hat eine Legitimität, die dauerhafter ist als die des gouvernementalen Akademimus. Ihr Ehrgeiz sei auch weiterhin der der Leistung, nicht der des offiziellen Erfolges.

✳

Kein vernünftiger Deutscher spricht von Adolf *von* Menzel. Ebenso werden Nachwelt und Mitwelt nicht von dem Senator der Akademie, dem Ehrendoktor der Berliner Universität (beides ist er eben geworden) und dem Professor Max Liebermann sprechen, sondern mit einer höheren Familienvertraulichkeit von Liebermann schlechthin. Darüber hinaus ist es gut, dass die philosophische Fakultät nun

genug Philosophie gehabt hat, Liebermann zu gewähren, was Kalckreuth, Thoma und Tuaillon schon zuteil geworden war.

✻

Bemerkenswerte kleine Arbeiten sah man in der XI. Ausstellung des *Graphischen Kabinets* am Kurfürstendamm, das mit Glück und Geschick gute Graphik, vor allem jüngerer Künstler, dem Publikum nahe zu bringen sucht. (Eine Absicht, die in dieser Zeit einer gewissen Blüte der Schwarz-Weiss-Künste alle Unterstützung verdient.) Man sah unter anderem, innerlich kräftige Lithographien von Rösler und Beckmann, geistreiche Radierungen der Paul Baum-Schülerin Erna Frank, gute dekorative Farbenholzschnitte von Moriz Melzer, eine Mappe reizender kleiner Tierradierungen von Pottner, kultivierte farbige Zeichnungen des kaum schon bekannt gewordenen A. Partikel und interessante Blätter des emporkommenden jungen Schweizers H. Huber. Es ist ein hübscher Gedanke, in der Nähe des Sezessionsgebäudes eine permanente Ausstellung zu wissen, in der die jährlichen Schwarz-Weiss-Ausstellungen der Sezession im kleinen gewissermassen über das ganze Jahr fortgesetzt werden. —



A. PARTIKEL, FARBIGE ZEICHNUNG
AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINET, BERLIN

Drei von den Jüngsten inszenierte Ausstellungen forderten wieder einmal zum Nachdenken über das merkwürdige Phänomen auf, das in der leichten und schnellen Übertragbarkeit des Bazillus der Abstraktion zu Tage tritt. Die überall gleiche Grundursache des Neo-Impressionismus, Kubismus, Expressionismus, Futurismus und aller der anderen Ismen ist vielleicht darin zu suchen, dass die jungen Maler heute viel, viel früher mit ihren Kunstgedanken schon fertig sind, als mit ihrem Kunstkönnen. Sie wissen theoretisch gar zu genau, was die Essenz der Kunst ist, und sie wollen immer nur die Essenz. Die Essenz ohne Körper. Es fehlt ihnen — das ist ihr Zeitschicksal — ganz die schöne Einfalt, Dummheit und Dumpfheit des jungen Instinktlebens. Sie verachten den Stoff schon gar zu sehr. Viel Idealismus, mehr Intellekt, am meisten Theoretikerfanatismus. Diese Künstler entsprechen etwa Sozialdemokraten, die fest überzeugt sind, in zwanzig Jahren hätten wir den Zukunftsstaat.

In der Potsdamerstrasse sah man die Schwarz-Weiss-Ausstellung der *Neuen Sezession*. Es war der bekannte Gesamteindruck: viel Leeres und anspruchsvoll Langweiliges neben echten Talentäusserungen, die in raffinierter Unbeholfenheit einhergehen.

Die zweite Ausstellung hatte die Wochenschrift „Der Sturm", in der Tiergartenstrasse arrangiert. In Kokoschkas Arbeiten würde deutlicher noch ein entschiedenes Zeichen- und Konstruktionstalent zutage treten, wenn er sie nicht immer künstlich wild machte. Es steckt etwas Persönliches in diesem Wiener; in der Art, zum Beispiel, wie er das Ausdrucksornament eines Kopfes oder eines Körpers sucht. Es wird Sache des Charakters sein, was Kokoschka aus seinen Anlagen in Zukunft machen, ob er die dumme Verstellung und das eitel Erklügelte lassen kann. Der Bildhauer Flaum kann noch immer so wenig wie vor zehn Jahren; er macht noch denselben süsslichen Kitsch. Zwei eindrucksvolle Porträts sah man von dem merkwürdigen Henri Rousseau. Die Impression nimmt in seiner Primitivität etwas Wasmannartiges wieder an. Eine recht kräftige Landschaft hatte Herbin geschickt. Und zwei große, von den alten Assyrern abstammende Tierdarstellungen von Mark wiesen auf temperamentvolle Gestaltungsinstinkte.



POTNER, HÜHNER. RADIERUNG
AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINET, BERLIN

Bei *Fritz Gurlitt* endlich stellte die „Brücke" aus. Als geistreiche Zeichner, im Sinne Munchs etwa, interessieren ihre Mitglieder fast alle. Den Malereien

gegenüber aber wird es einem gar zu schwer gemacht, in dem langweilig brutalen Formalismus das lebendige Talent zu entdecken. —

Bei *Paul Cassirer* bestätigte Waldemar Rösler mit seinen Bildern die hohe Meinung, die wir von seinem Talent haben. In seiner Malerei ist eine prachtvolle Kraft und ein erfrischender Jugendglanz. Wie dieser Energievolle nun auch die menschliche Gestalt in einer neuen Weise erobert, zeigte der mit schönster Breite und Klarheit gemalte Studienkopf einer Frau.

Neben der lebensvollen Nachdrücklichkeit dieser Arbeiten sah eine Wand mit Bildern Ulrich Hübners ganz matt aus.

Den Bildern Curt Herrmanns wurden die Röslers insofern zum Gradmesser, als man doppelt stark den Geschmack, aber auch nur Geschmack sah. Am kultiviertesten in dieser Hinsicht wirkten die „Blumen" (Nr. 6) und die Stilleben (Nr. 8 und 9).

Albert Weisgerber ist entschieden aus sich herausgekommen. Ein intellektueller Trübnerschüler, der sich an Manet und Monet emporbildet. Halb ein beginnender Routinier und halb ein rechter Maler. Die „Gesellschaft im Walde" kommt ganz von Monets ähnlichem Motiv her; die „Damen auf dem Diwan" sind das Werk eines Manetschülers; die Negerstudien erinnern an Trübner. Weisgerber ist nach alledem nicht selbständig, aber er ist auf dem Wege, ein Tüchtiger zu werden. Vielleicht wären dem Süddeutschen ein paar Jahre in der schärferen Berliner Luft zu empfehlen. —

In *Caspers Kunstsalon* zeigten neuere Landschaften von Schramm-Zittau diesen Künstler auf dem Wege seine Palette zu verfeinern. Eine Strassenscene und eine Mainlandschaft bei Frankfurt bewiesen, da sie neben einem älteren Gänsebild hingen, um wie viel reiner und geschmeidiger die Malweise geworden ist. K. S.



ARISTIDE MAILLOL, KNABENAKT.
TSCHUDISPENDE DER MÜNCHNER PINAKOTHEK.

STUTTGART

Der Stuttgarter Galerieverein konnte im *Museum der bildenden Künste*, im Anschluss an die Karlsruher Ausstellung, das Werk Schönlebers vorführen. Etwa 150 Bilder in Studien waren zusammengebracht worden, weniger, um den ruhigen Gang der Entwicklung des Künstlers zu zeigen, als um den durchaus gelungenen sachlichen Beweis zu führen, dass eine solide Könnerschaft eine hohe Stufe allgemeiner künstlerischer Bedeutung bestimmen kann. Was die italienischen Stimmungsbilder Schönlebers aus dem Allgemeinen heraushebt, ist die Bescheidenheit der farbigen Behandlung, deren absichtliche Diskretion eine geschmackvolle Malerei zur Folge hat und einer gleichmässigen Qualität der Darstellungen ausnahmslos zugute gekommen ist.
U. B.

MÜNCHEN

Die *Galerie Heinemann* veranstaltete eine Ausstellung von Werken französischer Kunst des achtzehnten Jahrhunderts, die manche interessante Ergänzung aus Privatbesitz zu der Berliner Ausstellung von 1910 enthielt, im allgemeinen aber nur einen sehr schwachen Begriff von der Grazie jener Zeit gab. In Paters „vor dem Wirtshause" fand sich ein sehr charakteristisches Beispiel des sonst nicht so offenkundigen Einflusses der Meister des holländischen Genre. Einige gute Bildnisse (von Watteau, Perroneau, Roslin) sind hervorzuheben.

Bei *Brakl* eine grosse Anzahl von Arbeiten, die Leo Putz im vergangenen Jahre geschaffen hat, und eine durch ihre schwermütig schöne Einfachheit sehr gewinnende Reihe von Bildern des immer persönlichen Hans Beat Wieland. Im Unterstock die Jungen der Luitpoldgruppe.

Bei *Tannhauser* ist auf eine Munch-Ausstellung Julius Seyler gefolgt, dessen plötzliches Abschwenken nach einer im Stilgefühl von den modernen französischen Landschaftern stark beeinflussten formalen Seite zunächst überrascht und jedenfalls für die nächsten Werke des Künstlers die Erwartung herausfordert.

In der Frühjahrsausstellung der *Sezession*, auf die wir noch zurückkommen, eine grosse Übersicht des Werkes von Greiner. U. B.

BARMEN

Der *Kunstverein* versendet seinen Jahresbericht für 1911. Wir entnehmen dem „Rückblick" die folgenden Sätze, die eine nachahmenswerte Gesinnung zum Ausdruck bringen:

„Die Frage, was ‚Kunst' sei, sieht der Vorstand sich ausserstande, zu entscheiden. Sie gehört unserer Ansicht nach nicht einmal vor ein Forum von Künstlern. Denn die Kunstgeschichte und vor allem die des vergangenen Jahrhunderts beweist zur Genüge, dass gerade die vom Publikum nicht nur, sondern auch von den ‚Sachverständigen' ihrer Zeit verkannten und verlästerten Maler (wir erinnern nur an Courbet, Manet,

Marées und Böcklin) die eigentlichen Träger der Entwicklung geworden sind. Daher glauben wir richtiger zu handeln, wenn wir es den neuen Versuchen der modernen Malerei selbst überlassen, ihre künstlerische Notwendigkeit und Lebenskraft zu erweisen.

Die Kunstvereine sind unserer Meinung nach weder befugt, den Künstlern Vorschriften für ihr Schaffen zu machen, noch auch imstande, innerlich notwendige, aus dem Wandel der allgemeinen Kultur sich ergebende Wandlungen in den Ausdrucksformen der bildenden Kunst zu verhindern. Wohl aber können die Kunstvereine — und dafür gibt ihre eigene Geschichte leider ein trauriges Kapitel in der Entwicklung der Kunst und der künstlerischen Bildung der Vergangenheit und zum Teil noch der Gegenwart ab — durch engherzige Verschliessung gegen neue Bestrebungen den Prozess der Umwertung neuer künstlerischer Errungenschaften in den Kulturschatz der Allgemeinheit hemmen.

Dieser Gefahr und diesem Vorwurf wird der Vorstand sich nicht aussetzen. Den einzigen gangbaren Weg, den ihm die Pflicht gebietet, sieht er in der unparteiischen Stellungnahme zu allen Erscheinungen, Strömungen und Richtungen der lebenden Kunst.

Unbekümmert um die Verschiedenheit der Beurteilungen werden wir fortfahren, in unseren Ausstellungen ein möglichst objektives Bild von dem Kunstschaffen unserer Zeit zu geben. Dazu gehört, dass wir unseren Mitgliedern nicht nur einen Ausschnitt aus der Kunst bringen, die nach langem Kampfe, den sie anderswo ausfechten musste, sich durchgerungen hat und die wir mit der Sanktion des Sieges ohne Widerspruch, aber auch ohne Verdienst unseren Mitgliedern zeigen können; dazu gehört auch, dass wir den Künstlern das freie Wort gestatten, die im Gegensatz zur herrschenden und approbierten Kunst neuen Zielen, und wahrlich nicht ohne schweren und oft entmutigenden Kampf zustreben.

MANNHEIM

IV. Ausstellung des Freien Bundes zur Einbürgerung der bildenden Kunst. Ausdrucks-Plastik.

Sicherlich am überzeugendsten gelangen die Bestrebungen des von Dr. Fr. Wichert ins Leben gerufenen FreienBundes durch die wechselnden Ausstellungen zum Ausdruck und zur Geltung. Denn mit Deutlichkeit werden durch sie die lebenskräftigen Produkte unserer modernen Kunstbewegung auf den Gebieten der freien und angewandten Kunst gezeigt. Besser als alle Erörterungen ist das Vorgehen, wie es Dr. Wichert mit grösstem Verständnisse einschlägt: durch die Kunstwerke selbst zu überzeugen. Die Perlen der Ausstellung sind ohne Zweifel die Arbeiten Aristide Maillols. Eine Büste wie die Renoirs ist in jeder anderen Zeit schlechthin undenkbar. Verfeinerung und Vergeistigung des Realismus weisen namentlich die sechs in einer Vitrine vereinigten Frauenstatuetten auf. Hier fühlt man überall die Schule Rodins: Einfachheit und Wohllaut des Ausdrucks. Georg Kolbe ist mit einem sitzenden Mädchen und der Porträtbüste eines Chinesen vertreten. Der Kopf des Chinesen ist ein modernes Porträtwerk hohen Ranges. Ein Zeugnis von feiner Körperbeseelung stellt Wilhelm Gerstells Adam dar. Minne's Brunnenfigur eines nackten Jünglings (eine der sechs Figuren aus dem Folkwangmuseum, Hagen) verfolgt ähnliche Absichten. Als Vertreter der modernen Architekturplastik erscheint H. Haller mit seiner stehenden, weiblichen Figur. Die Büste einer Frau von Haller verfolgt in eigenartiger Weise Tendenzen der italienischen Porträtplastik der Renaissance. Karl Albikers Mädchenkopf, Daphne und Zopfflechterin sind Werke, die sich den übrigen trefflich einreihen. B. Hoetger verfolgt mit Keramiken (die von K. Läuger, hergestellt sind) beachtenswerte Ziele. Namentlich ein — ganz schwarz glasierter — Hund ist hervorzuheben. A Gauls bekannte Tierplastiken sind durch eine prächtige Löwin und eine Eselstudie vertreten. Von B. Elkan ist die empfindsame Büste Pascins, von Engelmann ein Abguss seiner monumentalen Figur „Die Schlafende" ausgestellt.

Habicht.



MINNE, BILDNISBÜSTE
TSCHUDISPENDE DER MÜNCHENER PINAKOTHEK

SCHWEIZ

Aus vielen Ausstellungen seien die Eduard Vallets, Otto Vautiers und Ernst Geigers hervorgehoben. Vallet beschränkt sich, von gewissen Reiseeindrücken abgesehen, mehr und mehr auf die Schilderung des Wallis und der Gemeinde Saviège. Seine Landschaften haben den Charakter düsterer Grösse und vordringender harter Stofflichkeit, und seine Menschen sind schweigsame Arbeitsgestalten. Andere Seiten hat Otto Vautier, von dem zurzeit mehr als sechzig Gemälde und Zeichnungen in der *Kunsthalle zu Basel* sind, im Alp-



SCHRAMM-ZITTAU, MAINLANDSCHAFT BEI FRANKFURT
AUSGESTELLT IN CASPERS KUNSTSALON, BERLIN

DÜSSELDORF

In der *Kunsthalle* stellten drei jüngere Maler Kollektionen ihrer neueren Werke aus: M. Clarenbach, der Unermüdliche, der seine altbekannten Motive nie zu erschöpfen scheint, der wohl einmal eine einzelne schwächere Arbeit herausbringt, immer aber geschmackvoll bleibt und uns das müde oder heitere Licht über dem Niederrhein stets auf neue Weise sehen lehrt. W. Ophey zeigte eine grössere Serie von Zeichnungen, — Landschaftseindrücke mit der Kohle fixiert oder mit einigen Pastellinien von nervöser Strichführung. Der dritte, Werner Heuser, hat in Paris, wo er jetzt ansässig ist, die vornehme Tonschönheit der Palette Cézannes erworben.

A. F.

dorf entdeckt. Er ist der Maler, der den Puls nicht zwar des schweizerischen, aber des genferischen Lebens am deutlichsten vernimmt. Das ist aber die Stadt, der die beiden Toepffer, Menn und Hodler innerlichste Anregung schulden, und es ist kein kleines Verdienst, nach solchen Vorgängern das Gefühl der eigenen Generation zu erfassen. Von Ernst Geiger sieht man in Bern eine Menge von Aquarellen, die mit entschiedener Farbigkeit und kühner Betonung des für die Zeichnung Wesentlichen einen seltenen Geschmack, mitunter sogar die unvergessliche Duftigkeit und Zier der Schweizer Künstler vor hundert Jahren vereinen. Wie sie ganz nah an Walsers Heimat entstehen, atmet, frei von jeder Abhängigkeit, dieses anmutvollen und erfindungsreichen Künstlers Geist unter andrem Namen drin.

J. Widmer.

HANNOVER

Im *Kunstverein* fand eine Ausstellung von etwa siebenhundert Gemälden und hundert Plastiken deutscher Künstler statt. Namen wie Liebermann, Corinth, Rösler, Slevogt, Brockhusen, E. R. Weiss, Dora Hitz, v. Kardorff, Breyer, Fr. Rhein, H. Baluschek, L. v. Hofmann und Hans Meid einerseits und wie W. Trübner, Jul. Diez, Th. Th. Heine, A. Jank und die Namen der Künstler der Scholle andererseits zeigen, dass es sich um eine gute Ausstellung handelt und um etwas wie einen Kampf zwischen der norddeutschen und der süddeutsche Malerei um Hannover als Kunstmarkt.

-r-.



WILHELM TISCHBEIN, GOETHE AM FENSTER. SEPIAZEICHNUNG

UKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Nach der Galerie Weber ist die Sammlung F. von Parpart das zweite Ereignis gewesen, das sich in dem Lepkeschen Neubau in der Potsdamer Strasse abgespielt hat. In den Annalen des deutschen Kunsthandels figuriert der Name Parpart bereits seit langer Zeit: 1884 wurde ein grosser Teil des Kunstbesitzes des Herrn A. von Parpart auf Schloss Hünegg am Thuner See versteigert. Mit der bedeutenden Qualität jener Sammlung konnte sich die jetzt unter den Hammer gebrachte, zum Teil noch aus älteren Hünegger Beständen, zum Teil aus neueren Ankäufen sich zusammensetzende Sammlung nicht messen; immerhin waren in ihr eine ganze Reihe ausgezeichneter, weit über dem Durchschnitt stehenden Arbeiten vorhanden. Die 1320 Nummern des Katalogs haben denn auch die ansehnliche Summe von etwas über 300000 Mark gebracht.

Fast alle Gebiete des Kunstgewerbes waren vertreten. Der „Schlager", dem mit grosser Spannung entgegengesehen wurde, war eine silbervergoldete Schale des Züricher Goldschmiedes Abraham Gessner (1552–1613), mit sehr guter Treibarbeit und Gravierung, die von der Gottfried Keller-Stiftung für 25000 Mark für ihre Heimat zurückerobert wurde. Im übrigen lag das Schwergewicht der Sammlung in der Keramik. Die seit einigen Jahren hervorgetretene ungeheure Preissteigerung der italienischen Majoliken zeigte sich besonders in der Summe von 17000 Mark, die für eine kleine, 1518 datierte Gubbio-Schale, allerdings mit vorzüglich erhaltenem Lüster, bezahlt wurde. Ein Urbinoteller von Fra Xanto wurde für 2450 Mark, eine Gubbioschüssel der Maestro Giorgio für 6500 Mk. verkauft. Unter den deutschen Renaissance-Hafnerarbeiten ging am höchsten ein schlesischer Krug (7200 Mk). Während die Delfter Fayencen gute Preise brachten, blieb das Steinzeug, dessen Hauptstärke in Kreussener emaillierten Krügen lag, beträchtlich hinter den Preisen der Lanna-Auktion zurück. Das Porzellan – einige sehr gute Geschirre besonders — hielt sich auf der üblichen Preishöhe der letzten Jahre; dagegen war beim Glas ein starker Rückgang zu beobachten, wenigstens gegenüber der Lanna-Sammlung. Unter den durchschnittlich sehr guten emaillierten Gläsern ragte besonders hervor ein interessanter deutscher Fadenglaspokal mit aufgemaltem Opfer Abrahams. Das bedeutendste geschnittene Glas — ein 1669 von dem Nürnberger Herm. Schwinger gearbeiteter Pokal – ging für 1520 Mark in eine Berliner Privatsammlung über. Die Preise für Zinn hielten sich in mässigen Grenzen; die etwa 60 Gemälde verdienten die niedrigen Preise, die dafür gezahlt wurden. – Im Anschluss an die Auktion Parpart wurde eine kleine Wiener Sammlung versteigert, bei der 25 Wiener Porzellanfiguren und Gruppen den hohen Erlös von 40290 Mark brachten; zwei Wiener Empirevasen mit Reliefvergoldung auf königsblauem Fond fanden für 11000 Mark einen Käufer.

R. Schmidt.

LEIPZIG

Vom 20.–24. Mai kommt bei C. G. Boerner eine der wertvollsten deutschen Kupferstichsammlungen zur Versteigerung, die Sammlung Rudolf von Seydlitz, die bisher kaum bekannt war. Sie enthält vor allem Dürers Kupferstiche, eine 200 Nummern umfassende Rembrandtsammlung, viele Blätter von G. F. Schmidt und Chodowiecki und andere wertvolle Blätter der älteren und neueren Graphik.

PARIS

Die Versteigerung der Sammlung der verstorbenen Frau Roussel in der Galerie Georges Petit Ende März brachte 3894715 Francs. Im ganzen war diese Kollektion aus grosser, pompöser Mittelware zusammengesetzt, wie sie das kunstliebende Publikum der internationalen Multimillionäre liebt. Einzeln seien hervorgehoben:

Nr. 7. Fragonard, Die Erziehung ist Alles, an Agnew 250000 Frs. Nr. 8. Fragonard, Madame de Norenval an Stettiner 120000 Frs. Nr. 10. Gainsborough, Blue Boy, an Ducrey 72000 Frs. Greuze, Porträt von Baluti, an Guirand 109500 Frs. Nr. 13. Lawrence, Porträt der Gräfin von Wilton, an Petit 435000 Frs. Nr. 14. Lawrence, Porträt von Charles Lauther, an Decour 116000 Frs. Nr. 19. Nattier, Vermutliches Porträt von Pauline Félicité de Mailly, an Wildenstein 195000 Frs. Nr. 23. Hubert Robert, Die Rast tief im Parke, an Ducrey 40000 Frs. Nr. 26. Bonington, Die rue royale, an Petit 85000 Frs. Nr. 28. Corot, Tanz unter den Bäumen am Teich, an Arnold Tripp 310000 Frs. Nr. 30. Rousseau, Die Fontäne mit den Tauben, an Boussod Valladon 8000 Frs. Nr. 34. Snyders, Auf dem Markt, an die Herzogin von Elchingen 43000 Frs. Nr 43. Augustin, Porträt von Mlle Duthé, an Wildenstein 55500 Frs. Nr. 53. Humphrey, Die junge Frau mit der weissen Haube, an Wildenstein 18000 Frs.

MÜNCHEN

Im Sommer findet bei H. Helbig die Versteigerung der bekannten Sammlung des Münchener Zahnarztes Meder statt. (Vorzügliche Werke deutscher, besonders altmünchener Genre- und Landschaftskunst.)



GOETHE, RÖMISCHE CAMPAGNA. BLEISTIFTZEICHNUNG

NEUE BÜCHER

Goethes italienische Reise, mit den Zeichnungen Goethes, seiner Freunde und Kunstgenossen. Herausgegeben von Georg von Graevenitz. Leipzig 1912. Im Insel-Verlag.

Diesem Werk des Insel-Verlags gegenüber muss man erstaunen, dass niemand die doch so naheliegende Idee früher schon verwirklicht hat, Goethes Italienische Reise zusammen mit den vom Dichter selbst in Italien gemachten Zeichnungen herauszugeben. Allerdings hat es sein Gutes, dass es nicht geschehen ist, denn kein Verlag hätte dieses Werk bisher herausbringen können, wie es vom Insel-Verlag nun geschehen ist. Mit Büchern wie diesen wird eine neue Art von Prachtwerken geschaffen, die nicht das Geringste mehr mit den nur in Gänsefüsschen zu nennenden berüchtigten Prachtwerken der siebenziger und achtziger Jahre zu thun hat, sondern die das Repräsentative mit formaler Würde aus dem Geist des Gegenstandes heraus entwickelt. Das Buch ist typographisch eine Musterleistung, von dem vorzüglichen Einband E. R. Weissens, bis zu dem wahrhaft künstlerischen Druck der Spamerschen Druckerei und bis zu den vorzüglichen bei Bruckmann ausgeführten Lichtdrucktafeln. Trotz des grossen Formats lesen sich die Textseiten vollkommen klar und angenehm; die Bilder aber begleiten den Text ohne alle Aufdringlichkeit.

Künstlerisch wichtig ist es, dass mit diesem Werk die Zeichnungen Goethes endlich einmal zur Kenntnis auch des nicht Spezialstudientreibenden Goethefreundes kommen. Über den Wert und die Bedeutug dieser Zeichnungen haben wir vor einigen Jahren einmal ausführlicher berichtet (Jahrg. VIII, S. 69). Die Reproduktionen auch dieser Werke bestätigen durchaus das damals Gesagte. Besonders interessant ist es, dass wie zum Vergleich Arbeiten der durch Goethe unsterblich gewordenen Kunstgenossen hinzugefügt sind, Blätter von Wilhelm Tischbein, Hackert, Kniep u. s. w. Es ist sehr der Beachtung wert, wie weit Goethes Dilettantenblätter die dieser klassizistischen Akademiker an Frische, an unbeholfener Naivität, an Impressionsfülle überragen. Wir geben einige Proben in Reproduktionen, woraus man ersehen mag, wie sehr Goethe als Zeichner das Duftige, das Atmosphärische und unmittelbar Lebendige erstrebte und wie gerade das Skizzenhafte ihn oft das Wesentliche berühren liess. Ein gutes und merkwürdiges, an Caspar Friedrich und Kersting erinnerndes Sepialblatt Tischbeins fügen wir als charakteristische Probe hinzu.

Es sei wiederholt: wenige moderne Neuausgaben giebt es, deren man sich so von Herzen und so uneingeschränkt freuen könnte, wie man sich dieser würdigen Publikation des Insel-Verlags freut.

K. S.

LITERATUR ZUR OSTASIATISCHEN KUNST

VON

OTTO FISCHER

1. Julius Kurth: Harunobu, Klassische Illustratoren. Band VII. München. R. Piper u. Co. 1910, vier Mark.

2. Julius Kurth: Sharaku. München. R. Piper u. Co. 1910. Brosch. 15 Mark, geb. 18 Mark.

3. Oskar Münsterberg: Chinesische Kunstgeschichte. I. Esslingen, Paul Neff, Verlag 1910. Brosch. 20 Mark, geb. 23 Mark.

4. Kungfutse! Gespräche (Lun Yü). Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm. Verlegt bei Eugen Diederichs. Jena 1910. Brosch. 5 Mark, geb. 6,20 Mark.

Reden und Gleichnisse des Tschuang Tse. Deutsche Auswahl von Martin Buber. Inselverlag. Leipzig 1910. Brosch. 4 Mark, geb. 5 Mark.

6. Orientalisches Archiv. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kunstgeschichte und Völkerkunde der Länder des Ostens. Herausgegeben von Hugo Grothe. Leipzig bei K. W. Hiersemann.

7. Otto Kümmel, Kunstgewerbe in Japan. Richard Carl Schmidt u. Co., Berlin 1911. Geb. 6 Mark.

Der japanische Farbenholzschnitt, dessen ästhetisches Verständnis und allgemeine historische Übersehbarkeit uns eine Reihe teilweise sehr wertvoller Arbeiten erschlossen haben, beginnt seit den letzten Jahren Gegenstand einer immer mehr sich spezialisierenden wissenschaftlichen Detailforschung zu werden. Es ist dies vor allem das Verdienst Julius Kurths, des Utamaro-Biographen, der uns in immer neuen Untersuchungen immer mehr ins Einzelne jener Gebiete geführt hat: ein kleineres Werk über Harunobu, ein grösseres über Sharaku liegen als die letzten Früchte seiner Studien heute vor, und man darf es rühmend sagen, dass durch sie viele Fragen gelöst oder doch einer Lösung näher gebracht sind, die bisher ganz im Dunkel lagen. Viele Lebensdaten der Meister, viele Entstehungsdaten der wichtigsten Werke sind durch Kurth erst mit Sicherheit festgestellt worden. Die Methode, die zu diesen Resultaten führte, war nicht eine stilgeschichtliche sondern eine, man möchte sagen kulturhistorische Einzelbetrachtung, nicht nach inneren künstlerischen sondern nach einer Unzahl aufs schärfste bemerkter und kombinierter äusserer Anhaltspunkte gelang es ihm, die Lebensumstände, die Gegenstände und die vielverschlungene äussere Bedingtheit des Schaffens jener Meister aufzustellen. So konnte Kurth das Werk des Harunobu von den Erzeugnissen einer Reihe mitstrebender oder nachahmender Genossen endgültig säubern, und während man bisher auf einige wenige nicht immer zweifellose Daten beschränkt war, gelang es ihm, ein annähernd sicheres Bild seiner Entwicklungsphasen während wenigstens der acht entscheidenden Jahre von 1763—1770 herauszuschälen. Ebenso ist nun das Werk des Sharaku während der zehn Jahre seines Schaffens zum erstenmal klargestellt: wir kennen die Anfangswerke zwischen 1787 und 1790, die erste Mika-Serie 1790, die der grossen Brustbilder 1793—94 und endlich die letzten Werke aus den Jahren 95 und 96. Es ist selbstverständlich, dass damit zur Erkenntnis des künstlerischen Charakters dieser Meister und ebenso zur Entwicklungsgeschichte der Kunst sehr viel gewonnen ist; auf der andern Seite eröffnet die Art der Untersuchung den interessantesten Einblick in das Milieu, aus dem diese Kunst gewachsen ist; bei Harunobu in die Anschauungs- und Lebensweise der Holzschnittmeister und ihrer Umgebung, bei Sharaku vor allem in die Art des japanischen Dramas und die Lebensumstände seiner Schauspieler. Es soll allerdings auch ein gewisses Bedenken gegen die Kurthsche Methode nicht verschwiegen bleiben! Die Kombinationslust scheint in manchem



GOETHE, NEMI-SEE MIT NEMI. FEDERZEICHNUNG MIT SEPIA

Einzelnen allzuweit zu gehen und auf der anderen Seite die Stilkritik darüber bedenklich vernachlässigt zu sein. Es ist unbegreiflich, wie das fade Titelbild des „Harunobu“ diesem Meister oder die beiden schwächlichen Mimen-Kakemonos dem Sharaku zugeschrieben werden konnten. Sodann fehlt es durchaus an einer grundsätzlichen von innen aus dem Kunstwesen heraus begreifenden Stilanalyse, die nach den äusserlich so sehr erweiterten Anhaltspunkten nun doppelt erwünscht und notwendig gewesen wäre; eine gewisse übertreibende und allzusehr poetisierende und glorifizierende Ausmalung des Persönlichen kann für sie nicht entschädigen und man merkt es allzusehr, dass der Autor nicht von der Kunst, sondern von der Kulturgeschichte her sich seinem Gegenstande genähert hat. Dass die ganze Anlage des Buchs den Gang der Untersuchung allzusehr in den Vordergrund stellt und darüber die klare Darlegung des Gewonnenen vermissen lässt, wie im Harunobu, das wenigstens hat sich in dem Sharakuband wesentlich gebessert. Ebenso ist die Auswahl und Anordnung der gut ausgeführten Illustrationen, die ebenfalls im Harunobu noch keine Übersicht ermöglichte, im Sharaku, wo die Tafeln in der historischen Folge separat gegeben sind, mustergültig.

Es ist kaum zu verkennen, dass heute das Interesse der feinsinnigsten Kenner und Kunstfreunde an den japanischen Werken besonders der Malerei nachzulassen beginnt, und es ist dies nicht allein eine Ermüdungserscheinung der Mode, es rührt nicht allein daher, dass wir diese Kunst nun zur Genüge kennen und satt geworden sind, wie man sich etwa auch einmal an Michelangelo oder an Rembrandt satt und überdrüssig gesehen hat. Der Grund liegt vielmehr darin, dass wir bei der grössten ästhetischen Verfeinerung jener Kunst nun auch ihres tiefen inneren Mangels gewahr geworden sind, jener gewissen Künstlichkeit und Hohlheit, jenes nur noch ästhetischen Spiels, das keinen seelischen Grund mehr hat. Und zu gleicher Zeit, wie wir die japanische Kunst mehr als eine reproduzierende denn eine wahrhaft produktive und als eine sehr geschmackvolle Kunst aus zweiter Hand in unserem Gefühl erkennen, wird uns nun das Original allmählich erschlossen in der unendlich ursprünglicheren, reicheren und tieferen Welt der chinesischen Kultur. Hier, in China und in Indien, liegen die Wurzeln alles Grossen, was in Ostasien entstand: in China mehr noch als in Indien ist der Ursprung der Kunst. Nach den ersten mehr provisorischen Versuchen Paléologues und Busfhells existierte eine zusammenfassende Geschichte der chinesischen Kunst bis heute noch nicht. Man besass die japanischen Reproduktionswerke, es wurden wertvolle Einzeluntersuchungen in verschiedenen Sprachen veröffentlicht, Friedrich Hirth hatte über Entstehung und Ursprungslegenden der chinesischen Malerei geschrieben, Herbert Giles die Nachrichten der einheimischen Litteratur gesammelt, zuletzt erschien Laurence Binyons Painting in the far East, ein ausserordentlich feinsinniger Versuch zu begreifen und nahe zu bringen, aber doch immer noch zu sehr der Versuch eines Europäers, immer noch von aussen an die Dinge heranführend, vergleichend, parallelisierend und antithetisch statt von innen heraus entwickelnde Darlegung. Und hier tritt nun das Werk eines Deutschen in die Reihe: die Chinesische Kunstgeschichte von Oskar Münsterberg, deren erster Band, die vorbuddhistische Zeit und die spätere hohe Kunst behandelnd, dieses Jahr erschienen ist. Ich glaube, man thut dieser gewiss mit Sachkenntnis, mit grossem Fleiss und selbst mit einem gewissen Verständnis geschriebenen Kompilation kein Unrecht, wenn man ausspricht, dass sie das erwartete und eine tiefere Einsicht eröffnende oder nur fördernde Werk keineswegs geworden ist. Das Buch, das in einem wenig erfreulichen und oft verletzend geschmacklosen Deutsch geschrieben ist, soll eine Entwicklungsgeschichte jener Kunst geben. Der erste Teil, wo es sich um schwer zugängliches Material und mehr um ethnologisch-historische als um künstlerische Fragen handelt, ist nicht ohne Interesse, doch scheinen mir die Resultate bei dem mangelhaften Stand unserer Kenntnisse nur einen geringen und hypothetischen Wert beanspruchen zu können. Dem zweiten Teile, wo wir auf festerem Boden stehen, fehlt jedes selbständige und neue Ergebnis, und doch wäre hier die Gelegenheit gewesen, die verschiedenen Stile und Schulen der Malerei nach einer kritischen Sichtung des Überlieferten systematisch und scharf zu fixieren und dem inneren Problem dieser Kunst ganz anders als mit andeutenden Worten näher zu treten. So mangeln denn, wenn auch die Abschreibungen meistens treffen, die falschen Stildeutungen und Zuschreibungen keineswegs: es ist z. B. unverständlich, dass ein so deutlich eklektisches und manieriertes Werk wie Abb. 137, frühestens der Yuan-Zeit angehörig, der bei aller Verfeinerung stilstrengen Tang-Zeit zugewiesen werden konnte. Sollte aber schon nicht mehr gegeben werden als eine kompilierende und allgemeinverständliche Einführung in die chinesische Kunst, so konnte man eines verlangen: die strengste und bezeichnendste Auswahl der Abbildungen und die vorzüglichste Reproduktion. Hier ist an beidem unverantwortlich gesündigt, die kleinen schlechten Klischees und die abscheulichen Farbentafeln sind ganz ausser Stande eine Ahnung von der unsäglichen Feinheit der Originale zu geben, und ihre grosse Zahl ist ebenfalls keine Entschädigung, da so viele zweifelhafte und wertlose Bilder die Anschauung nur verwirren, die einige wenige unbestreitbare Meisterwerke von einem Stil, von einer Kunst hätten geben können. Es war hier derselbe grundsätzliche Irrtum massgebend, der die Anlage des ganzen Buchs bestimmte: als käme es darauf an möglichst viel Material zusammenzutragen und nach einem sei es noch so äusserlichen Gesichtspunkt einigermassen zu ordnen, statt dass es sich darum gehandelt hätte, aus wenigem, aber sicherem Gegebenen erst einmal Gesichtspunkte

der Betrachtung zu gewinnen, zu korrigieren und zu vertiefen. So klebt auch die Darstellung am zufälligen Detail statt das Prinzipielle herauszuheben. Statt dass diese Kunst und ihre Phasen aus dem Geist und der Sinnlichkeit jenes Volkes erst einmal begriffen und entwickelt, statt dass aus ihnen ihr inneres Gesetz aufgewiesen wurde, ist hier die Erscheinung nach einem Schema behandelt, das ihrem Wesen fremd ist und daher fruchtlos bleiben musste. Wohl hat sich auch in Ostasien die Kunst und alle Kultur historisch entwickelt, und es lässt sich ihre Entwicklung auch nachweisen, allein deutlicher als irgendwo zeigt es sich hier, wo nie die Zukunft, sondern immer die Vorzeit Ideal und Maass war, dass die Entwicklung selbst nur ein sekundäres Moment des Begreifens und dass die historische Erkenntnis nicht das Ziel, sondern nur die Grundlage und jener Kultur der ordnenden Vernunft, die ein ungeheures Volk seit mehreren Jahrtausenden zusammenhält und beherrscht. Was Gesetz und Regel ist in dieser Kultur, das ist das Werk dieses Kungfutse.

Die Schwierigkeit jeder Übertragung aus dem Chinesischen veranlasste den Übersetzer, die konzise Form des Textes und eine kommentierende Erklärung nebeneinander zu geben, und er ist darin nur zu loben; dagegen muss es freilich gesagt werden, dass seine Sprache nicht immer die Reinheit und klassische Einfachheit gefunden hat, die ein solches Werk unbedingt verlangte. Der Verleger sollte sich bei einem derartigen Unternehmen doch klar machen, dass es nicht genügt, die Übertragung einem gediegenen Philologen anzuvertrauen, sondern dass ihr eine endgültige Form nur der geben kann, der selber ein geschmackvoller und



GOETHE, LANDGUT APOLLINARE. AQUARELL

ein Korrektiv jeder wertvollen Kunstbetrachtung sein kann.

Wenn also das Münsterbergsche Werk zwar als ein Handbuch des bisher Erforschten im Notfall brauchbar ist, so lässt es doch im Text wie in der Reproduktion den im Stich, der einem wahren Verständnis der chinesischen Kunst sich nähern will. Hier bleiben ihm, was die Anschauung betrifft, die wundervollen japanischen Hefte der Kokka und der Tajimaschen Masterpieces das einzige Material. Was den Geist betrifft, so wird er sich am besten mit der Philosophie und der Dichtung der Chinesen zunächst einmal bekannt machen. Es ist sehr zu begrüssen, dass der Verlag Eugen Diederichs eine Sammlung chinesischer Klassiker herauszugeben sich anschickt; als erster Band liegen die Gespräche des Kungfutse vor. Hier mag der Europäer an der Quelle sich erklären, auf welchen philosophischen und ethischen Grundlagen jener chinesische sogenannte Formalismus beruht, jener Religion der Ehrfurcht und gestaltender Sprachkünstler ist. Es ist schon von diesem Gesichtspunkt der Form aus um so erfreulicher, dass ungefähr gleichzeitig Martin Buber die Reden und Gleichnisse des Tschuang Tse in einer Auswahl herausgiebt. Seine Sprache ist von einer vorbildlichen Reinheit und Klarheit. Das Buch ist aber darum doppelt willkommen, weil es Kungfutse gegenüber jene andere Art und jene andere Kraft des chinesischen Geistes vermittelt, deren grosser Meister Laotse war. Wenn jener seinem Ausdruck Gesetz und Regel gab, so hat dieser seinen Urgrund und sein Geheimnis gedeutet. Die Lehre vom verborgenen Tao, das in der Gelassenheit, in der Hingabe an die Dinge, in der Identifikation geahnt wird, hat nirgends eine schönere, nirgends eine so ewige Erfüllung gefunden wie in den Bildrollen der chinesischen Maler. Wer ihre Tiefe und Bedeutung ganz erfassen will, der lese auch die nachdenklichen und schönen Sätze, die Martin Buber als Nachwort zu den Gleichnissen geschrieben hat. Man kann aus ihnen lernen, wie man sich

den grossen Erscheinungen nähern soll, um nicht an ihnen zu Schanden zu werden.

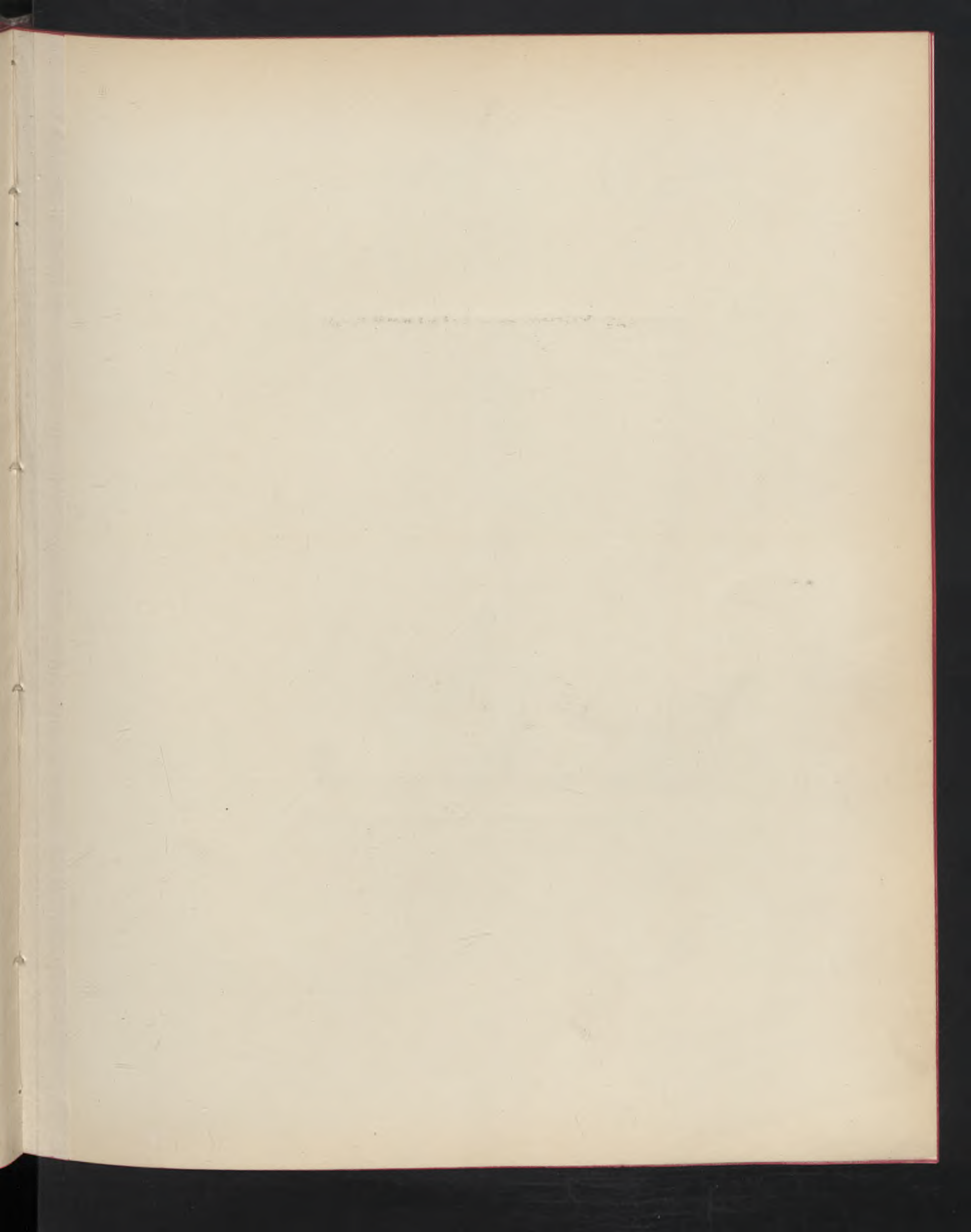
„Orientalisches Archiv“ nennt sich eine neue illustrierte Zeitschrift. Der erste Jahrgang der vierteljährlich ausgegebenen Hefte liegt heute vor. Der Gedanke dieses Unternehmens ist sehr zu begrüssen. Denn während wir bisher zwar fachwissenschaftliche Zeitschriften für die orientalische Philologie besassen, so fehlte es doch an einem Organ, das der Gesamtheit der Kulturäusserungen des Orients gewidmet war. Hier ist nun der Osten als eine Einheit gefasst und es ist der Versuch gemacht, durch eine Veröffentlichung von Untersuchungen auf den verschiedensten Spezialgebieten das Gefühl und die Erkenntnis jener kulturellen Einheit zu fördern und dadurch zugleich wieder der Einzelforschung befruchtende Nahrung zu geben. Und es ist ferner die Absicht, für diese Gebiete nicht allein den Fachmann, sondern auch den gebildeten Laien zu gewinnen, bei dieser neuen Zeitschrift nicht genug zu loben.

In dem vorliegenden ersten Jahrgang ist nun freilich die Absicht noch nicht vollkommen verwirklicht worden; es sei mir erlaubt, auf die Gründe hinzuweisen. Zunächst hat das offenbare Bemühen, in jedem Heft eine möglichst bunte Fülle verschiedenartigster Beiträge zu vereinigen, eine solche Kürze der Artikel bedingt, dass es den Autoren, wie es scheint, in den wenigsten Fällen möglich schien, einen grosszügigen und wertvollen Gedanken überzeugend durchzuführen. Viele der Aufsätze bieten nichts als ein Stückchen aus dem Zusammenhang gerissenes Material. Manche möchte man für Abfälle irgendeiner grössern Untersuchung, manche sogar nur für reklamehafte Hinweise auf irgendein gleichzeitig erscheinendes grösseres Werk des Autors halten. Es werden aber gerade diese Beiträge einer Zeitschrift gewiss keine Freunde gewinnen, weder bei den Gelehrten noch unter dem grösseren Publikum. Und man möchte endlich dem Herausgeber hier und da eine grössere Sorgfalt in der Wahl seiner Mitarbeiter wünschen. Wissenschaftlicher Wert und Zuverlässigkeit, neue Ideen und grosse Gesichtspunkte, Geist und eine wahrhaftige mitreissende Lebendigkeit, diese Qualitäten sollten bei jedem Aufsatz einer derartigen Zeitschrift zu finden sein, und wenn nicht alle zugleich, so doch die eine oder die andere zum mindesten, wenn sie ihre Aufgabe erfüllen und wirklich werbend, wirklich fruchtbringend sein will.

Unter den Beiträgen des ersten Jahrgangs möchte man wenigstens die folgenden ungern vermissen: R. v. Lichtenberg: Die antiken Baustile des Orients vom Standpunkt des Rassencharakters. Osthaus: Spanische Fliesenkeramik. Cornelius Gurlitt: Die Bauten Adrianopels. Hugo Grothe: Die Bevölkerungselemente Persiens. Adolf Fischer: Über koreanische Kunst. Unter der Gesamtheit der Aufsätze tritt die bildende Kunst als das weitaus überwiegende Thema hervor; in zweiter Linie die ethnographischen Probleme. Es wäre zu wünschen, dass im kommenden Jahrgang auch die Rolle der Religionen, der Philosophie und der Dichtung innerhalb der einmal gesteckten Grenzen nicht ganz vernachlässigt würde.

Mit Otto Kümmels Kunstgewerbe in Japan. (Berlin, Richard Carl Schmidt & Co., 1911, geb. 6 Mark) ist ein sehr erfreuliches Buch erschienen. Nicht nur ein knappes vorzügliches Handbuch für Kunst- und Antiquitätensammler ist hier gegeben, sondern die beste Einführung, der orientierendste Überblick auf diesem Gebiete, den sich der Kunstfreund nur wünschen kann. Bei der gründlichsten Kenntnis und wissenschaftlichen Durcharbeitung des Materials begnügt sich der Verfasser damit, die gesicherten Resultate mitzuteilen, ohne den Leser mit der Umständlichkeit der Untersuchungen zu beschweren oder in das Fragliche noch schwebender Diskussionen zu verleiten. Reichhaltigkeit, Klarheit, Sachlichkeit, Kürze, Präzision und Kritik zeichnen das Werkchen aus, in dem zugleich der gebildetste Geschmack einen sicheren Maasstab der Wertung giebt und in dem die Liebe zur Sache und die Vertiefung in jene Kunstwelt aus jedem Worte spricht. So wenig sich der Verfasser mit überflüssigen ästhetischen Abschweifungen aufhält, so sehr versteht er es doch, wo es nötig schien, in das Wesentliche und innerlich Bestimmende einer uns fremden Erscheinung begründend einzuführen. Einiges über die Lacke, über die Waffen Gesagte und der kurze Abschnitt über das Chanoyu sind darin meisterhaft. Im Kapitel Keramik ist endlich einmal dem wahrhaft Originalen und Wertvollen die rechte Stelle angewiesen und in den Kapiteln über Rüstungen, Textilien und Holzarbeiten sind wichtige neue Anregungen gegeben. Die Abbildungen sind ausgezeichnet gewählt. Wenn von den Resultaten einige fraglich und die Möglichkeit von Irrtümern irgendwo gegeben erscheint, so wäre es bei der historischen Einordnung der frühen Lack- und Metallarbeiten, wo die japanische Tradition allein gewiss keinen sicheren Halt giebt. Einen solchen werden wir erst gewinnen, wenn die betreffenden Abschnitte der chinesischen Kunstgeschichte mehr als heute geklärt sein werden — denn von China ist auch das frühe japanische Kunstgewerbe durchaus abhängig — und wenn wir endlich eine allgemeine Geschichte des orientalischen Ornaments wenigstens in den grössten Zügen besitzen werden, zu der die kunstgewerblichen Einzeluntersuchungen wieder nur vorarbeitende Beiträge sind. Man wird nach alledem auf des Verfassers Kunstgewerbe in China, das in derselben Serie erscheinen soll, die freudigsten Hoffnungen setzen dürfen.

ZEHNTER JAHRGANG. ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 16. APRIL. AUSGABE AM 1. MAI NEUNZEHNHUNDERTZWÖLF
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





HONORÉ DAUMIER, MANN IN DER LOGE, GOUASCHE, UM 1865



HOLBEIN

EIN BILD VON IHM

VON

HERBERT EULENBERG

Eigenhändiger Bericht des Georg Gisze, Mercators und Beisitzenden des Alderman of the Steelyard, wohnhaft zu London, an den Rat der Stadt Basel, in persona vertreten durch den Burgermeister Jakob Meier zum Hirschen.*



ch, der Endesunterzeichnete Georg Gisze hab auf die Anfrag eines hohen Rathes der Stadt Basel die näheren Umbständ betreffend von dem Tod des hochberühmten und vil geehrten Malers Hansens Holbeins, des Appelles unserer Zeit, Ihres künstreichen Stadtgenossen, sölches anzuführen:

Dieses ist mir bekannt worden, dass Herr Hans Holbein, der Maler im Herbstmonat dieses argen, fast widerwärtigen 1543. Jahres heimgangen ist. Und hat ihn der Tod, den er so häufig und mit Fleiss abgebildet hat, im Pallast unsers grossmächtigen königlichen Herrn Heinrich des VIII. von Engelland selber ergriffen, allwo er als unsers Herrn Hofmaler sein Werkstatt und Unterkunft hatte. Daraus man ersehen kann, dass Freund Hein unser aller Gewaltiger ist und nit Halt macht vor Keysern, Königen, Kardinalen und Bäpsten, wie dies allens unser seliger Holbein auf vielen Täflein säuberlich und erschrecklich aufgezeichnet hat. Er ist aber verschieden an der entsetzlichen Seuche der schwarzen Pest, die von türkischen oder levantischen Händlern hierher verschleppt worden ist und aus ganz London, unsers Reiches Hauptstadt, ein grosses Spitel gemacht hat. Der König aber ist bis auf den heutigen Tag nit versehrt, weyl er allezeyt ein wundersam Alräunchen oder Galgenmännlein mit sich tragen soll. Und man hat des Meisters Leichen hastig aus dem Pallaste

* Es ist derselbe, der heute noch an der Wand des Museums in Berlin von Holbeins Gnaden in ewiger Jugend lebt.

geschleift und hat ihn die Nacht darauf nebst zehn Herren und Damen vom Hofe, die auch verstorben waren, in einer grossen Grube uff dem Friedhof bey der Westminster Kirche bestattet. Und sind alle, wie's kam, durch einander gelegt worden, Männlein und Weiblein, und man hat Kalk hinzugeschüttet umb der ansteckenden Krankheit willen, an der sie verendet seyn. Und Gott geb ihnen allen die ewige Seligkeit!

Solches und nit anders mehr hab' ich von dem Ableben unsers hochlöblichen Meisters in Erfahrung bringen können. Und hat mir keiner die Stätt' mehr weisen mögen, wo itzt seine Gebeine ruhen. Denn in solchen grässlich beschwereten Tagen, wo das Sterbeglöcklein auf der Sankt Margaretskirchen bei Westminster gleich einer sündigen Seelen kein Ruh finden kann, achtet man der Toten nicht sonderlich. Es sind ihrer zu vile an jedem Abend.

Ich selbst, Georg Gisze, der Kaufmann, hab' den verehrlichen Meister Holbein auf das erste Mal bey dem hochseligen Lordkanzler Thomas More kennen gelernt, eynem gar frommen und gelehrten mächtigen Herren. Dieweyl dieser ehrsame Mann aber nit hat lassen wollen vom Bapst und der römischen Kirch, hat ihn unser allmächtiger König aufs Schaffott geschickt. Und hat seinen Kopf für seinen Glauben lossen. Im Landhause dieses Herren an der Themse ober der Stadt bin ich Holbein begegnet. Er war grad von Basel kommen und hat ein Schreiben von Erasmo Roderadamo, dem ungemein gelahrten und vil genannten Weisen, den er oftmals conterfeyt hat, an Herrn Thomas More. Und unser Meister ward daraufhin wohl empfangen und ist alldort über zween Jahren mit allerlei Ausmalungen und emblematis beschäftigt und unterhalten worden. Hat auch ein gross Familiengemäl von seinem Gönner, dem Lordkanzler, nebst seinen Söhnen und Töchtern verfertigt und ein Zeichnung davon hernachen mit nach Deutschland genommen, um sie Erasmo von Rotterdam zu weisen. Der aber was davon „summo gaudio completus", wie mir der Meister darnach voll Wohlbehagen erzählt hat, weyl ihm an dem Urtel eines solch unmässig berühmten Mannes vil gelegen was.

Ich pflegte aber in der Zeit dem seligen Lordkanzler More, dem gottesfürchtigen und frummen Herren, bei seinen Handelsgeschäften beizustehen. Und Meister Holbein fand sein Gefallen an mir, dieweyl ich ihm, der des Landes und seyner Bräuche noch ganz und gar unkundig war, mit manchem Rath zur Hand ging, ihm die Sprache und die Münze wies und mich ihm auf eyn kurtze Zeit als Landsmann fast förderlich und nutzlich machte. Er lernte hernachen freylich sehr schnell sich in britisches Leben und Gebräuch zu gewöhnen, davon ich mancherlei Beispiel erfuhr. So geschah es einstens umb die Zeit, do er es unternommen hatte, um mir seynen dankfölligen Willen zu erzeigen, mich selbst um ein gering Entgelt von hundert Florins aufzumalen, dass der König selbsten in die Werkstatt Holbeins trat, wie ich grad mit ihm Verhandlung wegen der Leinwand pflog. Itzt, als der König vernahm, wo wir eynander Freund geworden waren, fing er an, Meister Hansen zu fragen: „Holbein, Ihr standet wohl gar gut mit diesem Schuften Thomas More, diesem falschen Römling und Pfaffenknecht." Worauf der ihm mit tiefen Neigen zum Bescheid gab: „Nur für die Zeyt, durchläuchtigster Fürst und Herr, do ich noch nit meinen allergnädigsten König gehabt habe. Item, es ist dem Morus wohl recht geschehen, wenn mein grossmächtiger Herr es für gut befunden hat." Also verleugnete er wie Petrus unsern Herren und Heiland seynen ehrbarn Freund und Wohlthäter vor des Königs Majestät, die daraufhin ihm auf die Schulter klopfte und mit einem krummen und groben Blick auf mich den Meister ansprach: „Hinfüro sollt Ihr mir nur mehr Königinnen und grosse Herren malen. Und mögt morgen mit mir selber Anfang machen!"

Hernachen, do der König gangen was, hub Holbein an, gleichsam damit er sich vor mir und dem Verstorbenen entsühne, zu sagen: „Mich jückt mein Hals noch nit nach einer Hanfkrause, daran sie mich im Hof des Tower auf den Galgen zwerchen. Ich kann keinen Toten mehr lebendig machen mit meiner Freundschaft und Wahrhaftigkeit für ihn. Deswegen will ich mich hüten, mir mein Maul zu verbrennen. Und domit blies er sein dicke Nasen auf und leckte sich über die Lippen zum Zeichen des, dass ihm sein Leben über alles wohl gefiel. Er war in disen Jahren ein stark untersetzter Mann worden und umb vielen Sitzens willen oder vom engelländischen Malzbier um den Leib uffgeschwemmt. Zu mehreren Malen kam er späterhin, do er in meiner Kammer oder meiner Faktorei vorsprach, uff jene besagte Begebenheit zurück, als ob ihn sein Gewissen gedrückt hätte. „Es ist ein glatter Boden bei Hofe hierzulande, Gisze!" meint' er dann wohl: „Und wer ein plumper teutzscher

Kerl ist, der mag sich fein vorsehen, dass er nit fällt und sein tumbes Genick zerbricht" Darumb riet er auch immer allen teutzschen Gesellen mehr ab als dazu, wenn sie gen Engelland fahren wollten. Nit, weyl er ihro Nachbarschaft fürchtete, davor war er zu sicher in seiner Kunst, sondern darum, dass es ihm arg war, wenn seyne Landsleute sich zu Hansnarren machten oder um ihrer Tölpelei Anstoss erregten vor dem Volk oder den Grossen hier. Und mocht derwegen auch nit Umgang halten mit den vilen vlamischen Molern, die hier seyn, um Geld zusammenzukratzen. Das ist auch der wahre Grund gewest, warumb er seynen Hausstand nit herüberzog und seyn Weib und seine beiden Kinder in Basel bleiben liess. „Sagt selbsten, Gisze!" sprach er wohl: „Ob eyn Weib wie meines, das in aller Kleinheit aufgewachsen ist und von „Ätti" und „Bäseli" und „Gütsli" redet und schnabbelt, in unsers Königs Burg mithausen könnte? Itzt wär' meines Bleibens dort keine zwei Täg' mehr, wann ich mit der Bauernschürzen umgebunden herumschlarenzen würde. Item wisst Ihr wohl, dass der König kein Weib lang leiden mag, und die meinichte zög' ihm gleich wie Schlehen das Maul zusammen. Ergel, ich lasse sie besser, wo ihre Sippschaft ist und ihr Gemächte."

Dieses sagte er so als seine Meynung. Andere erzählen, dass er mit Lusten die Frau verlassen habe. Denn sie war schon ein alt Wittib, geheissen Elisabeth Schmid, und hatte bereits drei Kinder, als er sie heuerte. Dornoch ward sie bald ernst und grämlich, wie Ihr es auf dem Bildnuss sehen könnt, das er von ihr gemalt hat, do er zum vorletzten Mal gen Basel kommen was. Und auch zänkisch und spitzig soll sie worden sein und konnt' sich um einen Zaspel Garn vexieren. Und wusste sich nit mehr in ihren Mann zu finden, der ein grosser Herr geworden war. Denn do er das letzte Mal uff ein Zit gen Basel reiste, was er in Siden und Samett bekleidt und mit vilen Ringen geschmückt, er, der vormols, do er Geselle was, dort Wein am Zapfen holen musst und froh war und guter Dinge, wenn es eynen leeren Giebel auszumolen gab oder ein Tischplatten oder ein Wappen, ein Schenken- oder Schulschild, so man uff die Strassen hängt. Und Ihr habt ihm da ein prächtig Fest im Haus uff der Mägd gegeben, darvon er mir vielerley erzählet hat, wie des Poculierens dort, dem er für seyn Leben gern oblag, keyn Ende gewesen wäre.

Dieweyl er nun hier ohne Hausstand war, so lebte er in des Königs Burg als eyn prächtiger Herr, hielt sich Ross und Diener und ritt mit Fleiss auf die Schüssplätze oder Jagden und Beizen, womit sich die Herren bei Hof hier nit anders wie die Edeln bei Euch die Zeit vertreiben. Und meynt eynes Tägs zu mir: „Wann ich allhier bloss ein Nasen in mein Büchlein gerissen hab, das wirft mehr Geld ab, als wann ich zu Basel eine gantze Sonnenuhr aufmole!" Man sagt, dass er vil Kebsen gehabt habe, auch darin dem Exemplum unsres allmächtigen Herren folgend, und dass er in dem Vermächt, so er den Morgen vor seinem Tode von sich geben, seiner Bankerte oder „Hübschkinder", wie er uff schweyzerische Art sie nannte, mit guter Meynung gedacht habe. Dorvon ist mir nichts weiteres bekannt worden. Wahr ist, dass er seinen rechtmässigen Sohn Philippum, do er ins sechszehnte Johr ging, von Basel mit genommen hat. Und hat ihn unterwegs bei einem Goldschmied in Paris in die Lehre gebracht, weyl er nit mochte, dass er in so jungen Jahren schon an den Hof kommen sollt. Und darin mocht er Recht gehabt haben. Denn solches wüste Leben voll Unlauterkeit hat mancher kindlichen Seele arg schlimmen Schaden beygebracht. Mit unserm König, seynem hochwirdigsten Herren, hat Meister Holbein, sich gut gestanden bis an sein Ende. Nur eynmalen, do er des Königs vierte Frau Anna, ein Prinzessin von Kleve, hat konterfet und der Majestät hernachen die Frau, do sie ankam in Engelland, nit halb so gefiel denn das Gemäl, das der Meister von ihr gemacht hatte, süllen sie hart an einander gekommen sein. Dieweyl er auf eyn kurtze Zeit später zu mir kam und hatte ein blau unterlaufen Auge, das was ihm vom Könige angeschlagen. Und wies mir seine Schienen, die arg zertreten waren und ächzte: „Mag er nächstens den Satan schicken, sein Buhlen zu conterfeyen, wann ihm mein Gemäl nit mehr ansteht. Ich hob' sie nachgemacht, wie Gott sie mir vorgemacht hat, um keinen Zipf und keinen Tupf anders. Aber er hat gebrüllt als einer uff der Folterbank, do er ihrer erstmalig ansichtig wurde, als sei meyn Tafel falsch und schlecht nachgemünzt!" Darnach hat sich freylich der König wieder mit ihm ausgesöhnt und ihm einen prachtvollen Saphirring und einen mit einem seltenen Chalcedonsteinlein angethan. Und hat unser Meister noch vieles für ihn hergestellt und malen müssen. So die Bildnusse von Katharina Howard, der fünften Frau unsers Königs, die hernach gleich Anna Boleyn auf dem Schaffott hat für die Krone büssen müssen, und die berühmbte grosse Leinwand von Heinrich

dem VIII. selbsren, do er in pausbackener Majestät der Bader- und Wundschergilde von London einen Freibrief zuhändigt. Item ist auch das letzte, was Holbein verfertigt hat, die Federzeichnung für ein astronomisch Uhrwerk gewesen, was darnach ausgeführt und dem König überreicht wurde. Wie unser Meister denn in allen Künsten Bescheid wusste und einen Becher oder ein Spiegelleistlein, einen Kamin oder ein helfenbein Medaillon und eine Berlocke, so die vornehmen Leut hier an langen Ketten umb die Hälser hängen haben, ebenso feyn und zierlich ersinnen und reissen mochte als ein Konterfey machen. Dieses ist mir von den äusseren Lebensumständen Hansens Holbeins bekannt geworden.

Mancherlei Meynung von ihm, sein eigen Kunst betreffend, ist mir indes noch besinnlich blieben. Wiewohl er freylich nit vil hat reden wollen über das, was er hat ermacht und erst gar nit darüber schreiben mögen. So sagt' er mir, do ich ihm erzählte, dass Dürer, der Meister von Nörnberg nämblich, etzliches geschrieben habe zur Underweysung der Messung und von menschlicher Proportion und der Molerei und den Farben, ob man denn mit dem Maule malen müsse und dass der Nörnberger besser thäte zu malen denn zu schreiben und den gelahrten Humanisten ins Handwerk zu fuschen. Alsdann hat er sich auch umb Religionen und Kirchen und Zank for den Glauben nit scheren mögen. Item hab' ich niemals ein Buch oder ein Traktat in seinen Händen gesehen, ausgenommen die Bibel und Erasmi kurtzweilig satyrische Schrift vom Lob der Narrheit, so er auch mit Randzeichnungen verziert hat und einen alten handgeschriebenen Augsburger Kalender noch von seinem Vater selig, dem er als seinem wackern Lehrmeister ein gottselig Andenken bewohrte. Er meinte, es käm' einzig auf das Aug' an bey der Molerei und wer dessen mangelte, der sey nit van Natür dorzu geschick. Hernach müss' er nur lernen, ein freie Hand zu erlangen und müsse alle Täg darin Übung halten. Deswegen ist nichts bey ihm gezittert noch gehudelt, sondern alls steht bey ihm so fest, wie er eynen angeblickt hat. Dergleichen ich nie wieder gesehen habe, also kalt und klar war sein Gesicht beym Molen. Er conterfeyte einen aber zumeist vorerst mit dem Steft oder dem Kohln uff ein grau oder farbig Bapier, wobey er geren mit den Augen und dem Blick den Anfang beym Bildnuss machte. Hernachen erst malte er uff der Leinwand das Gemäl mit Farben aus. Und war nit nötig, dass der, den er konterfet hatte, dabey was. So sehr hatt' er ihn inwendig und vermochte eynen, den er kannte, so gut aus dem Gedächtnis zu molen, denn do er leibhaftig vor ihm sass. Und dies war wohl sein grösstes Ingenium, desgleichen nie vor und nach ihm wieder gesehen ist.

Gern mocht er und mit Fleiss seine Gemäl auf eynen grünen Grund setzen. Darumb einstmalen von mir befragt, sprach er: „Ist nit grün die Farbe des Lebens und der Natür, aus welcher wir alle hervorgegangen sind, Gisze?“ Item, hat er nit leiden mögen, doss ich ihn ansah, do er mich hat conterfet: „Sunsten seht Ihr mir ähnlicher denn Euch!“ meinte er. Davon ist es kommen, dass von denen, die er hat conterfet, die wenigsten eynen anblicken. Sondern halten die meist die Augen zur Seiten gewandt nebst ihrem Kopf und schauen ins Weite. Und manche haben ein traurig Ansehen. „Seh' allweyl den Tod dohinter!“ sagt er eynmal. Auch hat er vile, die er hat conterfet, und so auch mich mit der Kappen oder dem Birett gemolt. Darumb befragt, sagt er mir: „Weyl es nit minder wichtig ist und bedeutsam, wie eyner den Hut trägt denn wie er den Kopf hält. Auch ist es Sitt und Brauch hierzulande, die Haar zu verstecken.“ Und er lachte dabei. Muss wohl noch andere Gründ gemeint haben. Item hat er die Gewandung stets aufmerksam gemolt bis uff Knöpfe und Schnallen und Gurtwerk. Hernachen hot man doch von allen seynen Bildnussen vorerst nur das Gesicht angeschaut. Solchen, die eyn Handwerk hatten oder Stand und Zunft, pflegete er Zirkel oder Richtscheit oder Mass oder Geldwage oder Feder oder was sonsten Zeichen ihres Standes war, auf dem Konterfey beizugeben. Darumb von mir befragt, sprach er: „Wes Ding eyner treibt, des soll der Moler Erwähnung thun. Denn es ist in Wohrheit von Belang für seyn Gesicht, welches einem Spiegel zu vergeleichen ist. Darumb dass es Gestalt annimmbt von dem, was ihm ständig fürfällt. Zum andern, Gisze, sind mir solch Gerät lieb, weyl ich darmit den Raum und die Perspektiva recht herauskriege.“

Item, alle vergänglichen Menschen, so er hat conterfet, hat er nit anders molen mögen, so sie gewesen sind und er sie gesehen hat. Und er wollt sich nie unterfangen etwas besser zu machen denn unser allmächtig Gott, wie er denn weyland in Basel eynen Juden, den man im Rhein ertränkt hatte, hernach als Leichnam unsers ewigen Herren Jesu Christi auf ein Tafel für einen Altarsockel

grauslich abgemolt hat. Er war aber kein geduldig und sanftmütig Mann und konnte vielfach jachzornig seyn, besunders wann er getrunken hatte. Nit leiden mocht er, wann eyner klug redete und als ein ungelernter über die Kunst oder die Schonheit sprach. Denn was die Schonheit sei, das wisse keiner, ging oftmals seine Rede. Er hat vile vom Hof unsers Königs conterfet, Prinzen, Ritter, Sieurs, Falkeniere, Gelahrte, Geistliche und Erzbischöffe. Ihr müsst wissen, dass hierzulande nichts mehr gilt als sich conterfeyen zu lassen. Item wie es auch Brauch ist dahier, sämtliche Schreiben nit anders denn mit „ich" anzufangen. Und sind alle Engelländer darauf versessen, ein Gemäl von sich zu erlangen und ihren Kindern zu hinterlassen. Eynige sperren sich wohl, geschicht aber bloss zum Schein, wie bei Erasmo Roderadamo. Von dem hat mir der Meister erzählt, doss er allweyl gesprochen habe, dass er nit Freude hätte am eigenen Gesicht, hernachen aber nit müde ward, sich eines ums andere und bis ins siebente Mal von ihm conterfeyen zu lassen.

Darumb nun weyl ein idlicher dohier gemolt sein will, ist es kommen, doss Hans Holbein wenig Häusser und Wände mehr hat müssen ausmolen, womit er doch seyn Zeyt in Basel seyn Kunst begunnen hat. Des zum Zeugnis das Hauss zum Tanz gegen die Eisengassen und der Gross Rat Saal zu Basel, so er mit lieblichen und künstreichen antiquen Gemälen aus der Historia hat decoriert, itzt noch stehen. Desgleichen auch die Front und Kammern vom Hausse des Schultheissen Jakob von Hertenstein zu Luzern. Allhier zu London hot er bloss den Sal im Stahlhof, allwo die teutzschen Kaufleut und Händler Versammlung pflegen, bemolt. Und dos ist nit ohn mein Zuthun geschehen. Sölchs aber sind die Gemäl dort von ihm an den zween Wänden. Das eyn wird geheissen der Triumph des Reichtums, aber das andere der Triumph der Armut. Massen ober dem Portal zu der Gildenhallen die Reimen gemolt sind:

„dat gold ist vater van der loest
un ist des kummers sohn:
wer's nit hat, dem ist zwak di broest,
wer's hat, kriegt angst davon."

Dise Gemäl sind mit grauen Farben erhabn uff Leinwand gemacht und sie gelten als herrlich Köstlichkeit bei jedermann, sind leider schon vom Wetter und von Feuchtigkeit wüst geschändet. Schliesslich hot der Meister for den König selbsten noch die weisse Hallen, was weyland Kardinals Wolsey Burg was, aber vom König umb Hochverrats einzogen ward, mit Gemälen verziert. Do hot er den König an die Wand gemolt in einem Kleid weiss und gülden. Davor erschröckte idlicher, wer es sach. So genauw was es als der gewaltige König in persona anzuschauen.

Hernachen aber wöllte Meister Holbein nit vil mehr wissen von der Kunst Häusser und Säle auszumolen. Meinte eynmal zu mir: „Dos mag recht und gut seyn für die Walchen, wie ich es auch in Mailand, Fenedich oder Polognia geschaut habe. Aber hierzuland frisst die Feuchte alles furt und ist hinter den Farben her wie der Wulf hinter dem Lamb."

Also ist es geschehen, doss er immer mehr hat Menschen conterfet, denn grosse imagines gemolt. Item warn ihm vor allen Ehren die Wort am liebsten, die König Franz der Erste, Majestät von Frankreich, zu Heinrich, seynem allergnädigsten Herrn, sagte, do er ihm in Holbeins Beysein Gemäl von ihm wies: „Dos ist der allerfürtrefflichste Menschenmaler, den es seyt je gegeben hot."

Sunsten weiss ich nichts mehr über Holbein zu berichten. Hiemit lasst mich Euch befohlen sein.

Euer williger und unterthäniger

Georg Gisze, Kaufmann zu London.





WALDEMAR RÖSLER, SOMMERLANDSCHAFT

BERLINER SECESSION

VON

KARL SCHEFFLER



Die Ausstellung dieses Jahres ist nicht eine der besten; aber sie ist eine der wichtigsten. Sie ist wichtig, weil sie programmatisch ist, weil sie das Emporsteigen eines neuen Geistes ankündigt. Eine junge Generation kommt uns entgegen, die ahnen lässt, wie es in der Berliner Sezession im nächsten Jahrzehnt aussehen wird.

Darum ist eines besonders bemerkenswert: diese Ausstellung hat ein entschieden deutsches Gesicht.

Es wird in ihr offenbar, dass der Impressionismus, den Manet und Monet etwa vertreten haben, von den jungen deutschen Künstlern nur als Durchgangsgebiet betrachtet wird. Von der Wegstelle dieser Ausstellung aus zeigt es sich deutlich, dass die Mission Liebermanns, die nur er erfüllen konnte, darin bestanden hat, den französischen Impressionismus zu akklimatisieren, ein Zwischenglied zu sein. In dem Maasse wie seine Nachfolge selbständiger wird, erkennt man erst ganz seine historische Bestimmung. Es wird sichtbar, wie wenig eigentlich die ganz unmittelbar von Manet, Monet, Liebermann oder von anderen Angeregten aus der Berliner Sezession die Kunst erweitert haben und wie lebendig die neue Generation wenigstens Instinkt, Willen und Talent hat es zu thun. Maler wie Breyer, von Kardorff, die beiden Hübner, Pottner, Philipp Franck und viele andere noch

— sie alle sind mit sehr ernsthaften Arbeiten vertreten; so dass man vergleichen kann — haben ihren Vorbildern noch zu nahe gestanden. Bei all ihrer Hingebung und Tüchtigkeit konnten sie darum nicht selbständig werden; sie haben alle Kraft verbraucht, um sich einzufühlen und dabei ist der Wille zu sich selbst verausgabt worden Die lebendige Nachfolge kommt jetzt erst herauf. Und in demselben Augenblick, wo sie sichtbar wird, zeigt sich wieder der spezifisch deutsche Instinkt, der stets zu einer optimistischen Erhöhung des Angeschauten drängt. Oder besser: zu einer optimistisch erhöhenden Anschauungsweise.

Die Folge ist eine Art von neuer Romantik auf der ganzen Linie.

Eine Romantik, die nun aber durch die Schule des Impressionismus, durch die Lehre bei Manet und Liebermann, bei Cézanne und van Gogh gegangen ist.

Will man dieses neue romantische Gelüst in Malerei und Skulptur erkennen, so trete man vor die Arbeiten Röslers, Beckmanns und von Brockhusens und vor die neuen Skulpturen Barlachs, Lehmbrucks und Hallers. Man blicke auf die kleinen Bilder Grossmanns oder auf die noch unbeholfenen Talentäusserungen Degners. Überall wird man eine natürliche Abstraktionskraft wahrnehmen, eine Lust, Bedeutung in unmittelbar Gesehenes hineinzutragen. Daraus ergiebt sich bei den Malern folgerichtig eine Neigung zum Koloristischen. Theoretisch sollte man meinen, das bessere Malprinzip sei bei Künstlern wie Kardorff, Breyer und anderen ihrer Art, weil sie, als Impressionistenschüler vom Augenerlebnis allein ausgehen, während die Malerei Röslers, von Brockhusens, Beckmanns, beispielsweise, mehr eine stilisierende Palettenkunst zu sein scheint. In Wirklichkeit aber ist dort viel impressionistischer Konventionalismus und hier ein jugendlich neuartiger Anschauungswille. Es ist wahr, dass der fast rauschfreudige Kolorismus die jüngeren Talente von Liebermann fort und mehr ins Süddeutsche, ins Münchnerische sogar hineinführt; dennoch sind in ihren Bildern viel weniger leere, nur obenhin zugestrichene Stellen.

Neben der koloristischen Tendenz sucht ein Zug zum dekorativ Monumentalen sich in dieser



TH. V. BROCKHUSEN, LANDSCHAFT AUS DER MARK



RUD. GROSSMANN, DÜNENLANDSCHAFT IN NIEUPORT

neuen Romantik psychologisch zu verfeinern. In einem Talent wie Walter Klemm berührt dieser Monumentalinstinkt nur das Graphische, in Pechstein berührt er sogar in gefährlicher Weise das Kunstgewerbliche, oder auch die tote Formel, ja, in Picasso wird er unwahr und selbst unehrlich; in einer Begabung wie Beckmann aber berührt er hier und dort die grosse Kunst. In den echten Talenten spürt man zudem eine neue Art von Mystik. Man könnte den Geist ihrer Kunst mystisch-enthusiastisch nennen. Liebermanns Malerei wollte stets den Ausdruck, sie will ergründen; die Kunst dieser Neuen dagegen will neben dem Ausdruck die Freude, sie will klingen und erregen. Aber sie hütet sich dabei, ebensosehr wie die der Impressionisten, vor der „Idee". Trotzdem die neue Romantik zu absichtlichen Übersteigerungen neigt, denkt sie nicht literarisch, sondern geht von der Technik aus, vom Handwerk und von der Anschauung.

Mit alledem ist nicht gesagt, dass es sich auf jeden Fall um einen „Fortschritt" handelt; aber es handelt sich ganz gewiss um lebendige Entwicklungen, die zweifellos folgenreich sein werden. Vielleicht ist in dieser neuen Generation kein ganz starkes, ausdauerndes Talent; vielleicht erleben wir aber auch noch überraschende persönliche Entfaltungen. Prophezeiungen wären nach jeder Seite müssig. Gewiss ist heute schon ein neues erfreuliches Niveau. Von der Höhe dieses Niveaus erscheint Liebermann nun historisch, Gaul, Corinth und Slevogt erscheinen saturiert und Kardorff, Breyer, Ulrich Hübner und andere ihrer Art erscheinen fast schon konservativ. Wir leben schnell. Aber das ist ein Zeichen, dass wir stark leben. —

Die Öffentlichkeit geht noch nicht mit. Sie hat der diesjährigen Ausstellung ein deutliches Nein entgegengesetzt. Und das giebt zu einer andern Gedankenreihe Anlass. Ein praktisch erprobter Kunstliebhaber hat mir neulich zu diesem Punkt so vernünftige Ideen entwickelt, dass ich nichts Besseres thun kann als den Sinn seiner Worte hierhersetzen.

Die Ausstellung, sagte er, unterscheidet sich wesentlich von den früheren. Es fehlen die Sammelausstellungen der bedeutenden, schon anerkannten Künstler, die früher den Erfolg gesichert haben.



VINCENT VAN GOGH, DIE ARLESIERIN
SAMMLUNG BERNT GRÖNVOLD



ERNST BARLACH, VISION. HOLZ

Organisatorisch ist diese Unterlassung ein Fehler. Eine öffentliche Ausstellung braucht Publikum, und das nicht nur der Kasse wegen. Denn erst die breit herbeiströmenden Massen geben einer Ausstellung das Relief und die sozusagen nationale Wirkung. Eine periodische Ausstellung muss ähnlich geleitet werden wie ein gutes Theater. Die Jahresproduktion der jüngeren Mitglieder allein genügt nicht. Auch wäre es ein Irrtum, zu glauben, die Sezession hätte das Wesentliche der modernen Meister schon gezeigt. Sogar von Leibl und Liebermann ist erst ein relativ kleiner Teil ausgestellt gewesen. Zwei Absichten sollten darum stets vereinigt werden: die Absicht, den Sezessionsausstellungen wie bisher das zu erhalten, was ihnen die höhere Daseinsberechtigung giebt, nämlich das Entwickelnde, Fortschreitende, Programmatische, das Bewegung, ja Aufregung Erzeugende; und sodann die Absicht, durch die Vorführung der für die Tradition wichtigen Kunst, durch die Ausstellung von Kollektionen schon anerkannter Meister und Führer, der Veranstaltung ein wirksames Relief und eine starke Resonanz nach aussen zu geben. Dass die Sezessionsausstellungen uns unentbehrlich sind, bedarf keines Beweises, denn der Staat kann sie durch keine Veranstaltung jemals ersetzen. Es ist ganz unmöglich, dass die staatliche Kunstpflege ihre Ziele so schnell wandle oder hinausrücke, wie die Künstler der Sezession es thun, dass er dem Tempo der heutigen Entwickelungen folge und die Schüler von heute als die Meister von morgen anerkenne. Eben darum aber bedarf die Organisation des Ausstellungswesens in der Sezession einer Erneuerung. Gute Maler taugen zum Malen, aber nicht zum Organisieren. Die Sezession bedarf eines Laiendirektors. Es sollte nach dieser Richtung die Entwicklung unserer modernen Museen zu denken geben, seit nicht mehr Maler an ihrer Spitze stehen. Wo die Maler — und keineswegs die schlechtesten — doch Einfluss hatten, hat das Museum den Schaden gehabt. Die Berliner Nationalgalerie wäre nie geworden, was sie ist, wenn an Stelle Hugo von Tschudis ein Maler, selbst ein moderner, sie geleitet hätte. Hieraus sollten Schlüsse gezogen werden. Und wäre es nur, damit durch die auch nach aussen stark wirkende Form der wertvollen Ausstellungen den schnellfertigen Angreifern der Boden entzogen wird.



ERNST BARLACH, WÜSTENPREDIGER. HOLZ

*

Hiermit könnte der Bericht eigentlich schliessen. Doch mag der Leser, wie wir ihn kennen, ein paar Worte über Einzelnes nicht gern missen. Darum seien einige kurze Notizen wenigstens gegeben.

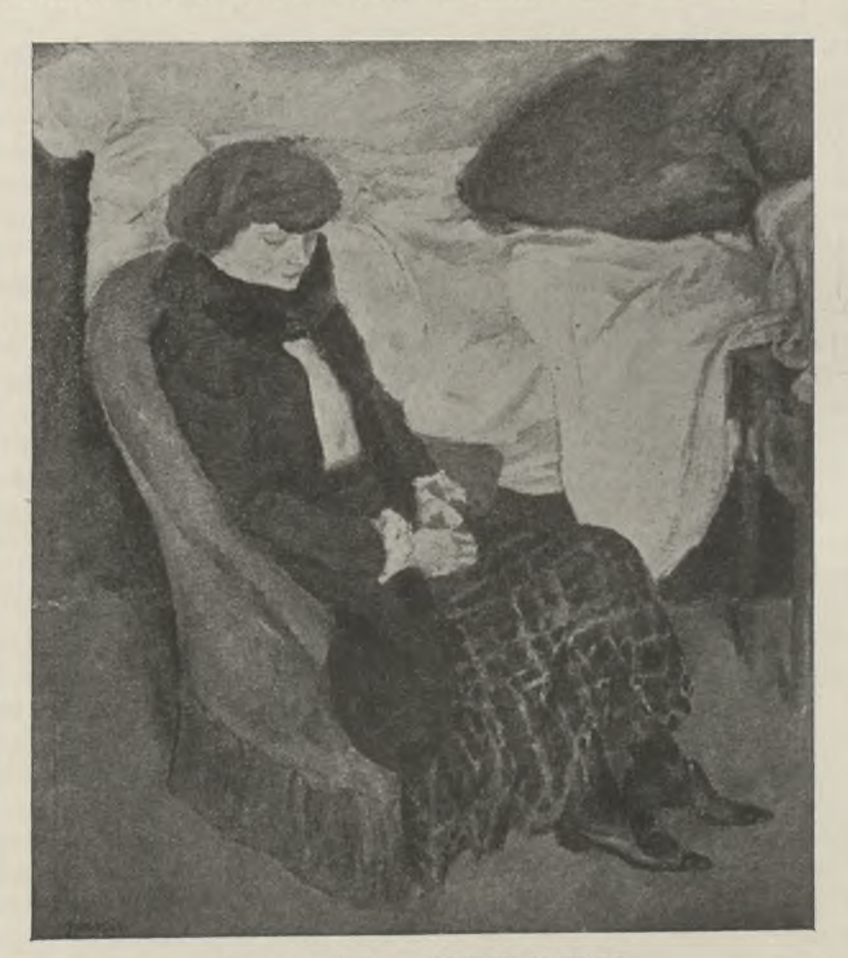
Die drei Werke Beckmanns hinterlassen Empfindungen, wie sie sich einstellen, wenn man mit etwas Echtem und Edlem in Berührung gekommen ist. Vor dem Bildnis eines Ehepaares, dessen Titel „Liebespaar“ schlecht gewählt ist, und vor dem freilich ein wenig schon englisch eleganten Herrenbildnis möchte man von einem geistig gewordenen oder doch geistig werdenden Trübnerstil sprechen; vor der kühnen Amazonenschlacht spürt man ein durch Delacroix und den Impressionismus gegangenes Feuerbachtemperament. Überall sind malerische

Kostbarkeiten dem menschlisch Wahren verschmolzen. Es ist eine Disziplin in den Bildern, die man Beckmann im vorigen Jahr noch nicht zutrauen mochte; man möchte einen phantasievoll kühnen jungen Meister ankündigen.

In Röslers Landschaften leben wieder die Jahreszeiten voller Kraft und Zartheit ein fast mächtiges kosmisches Leben. Röslers Stärke ist geschmeidig, sein Reichtum ist niemals Schein, der Glanz seiner Farbe ist ehrlich. In seinen Bildern sind kaum noch tote Stellen.

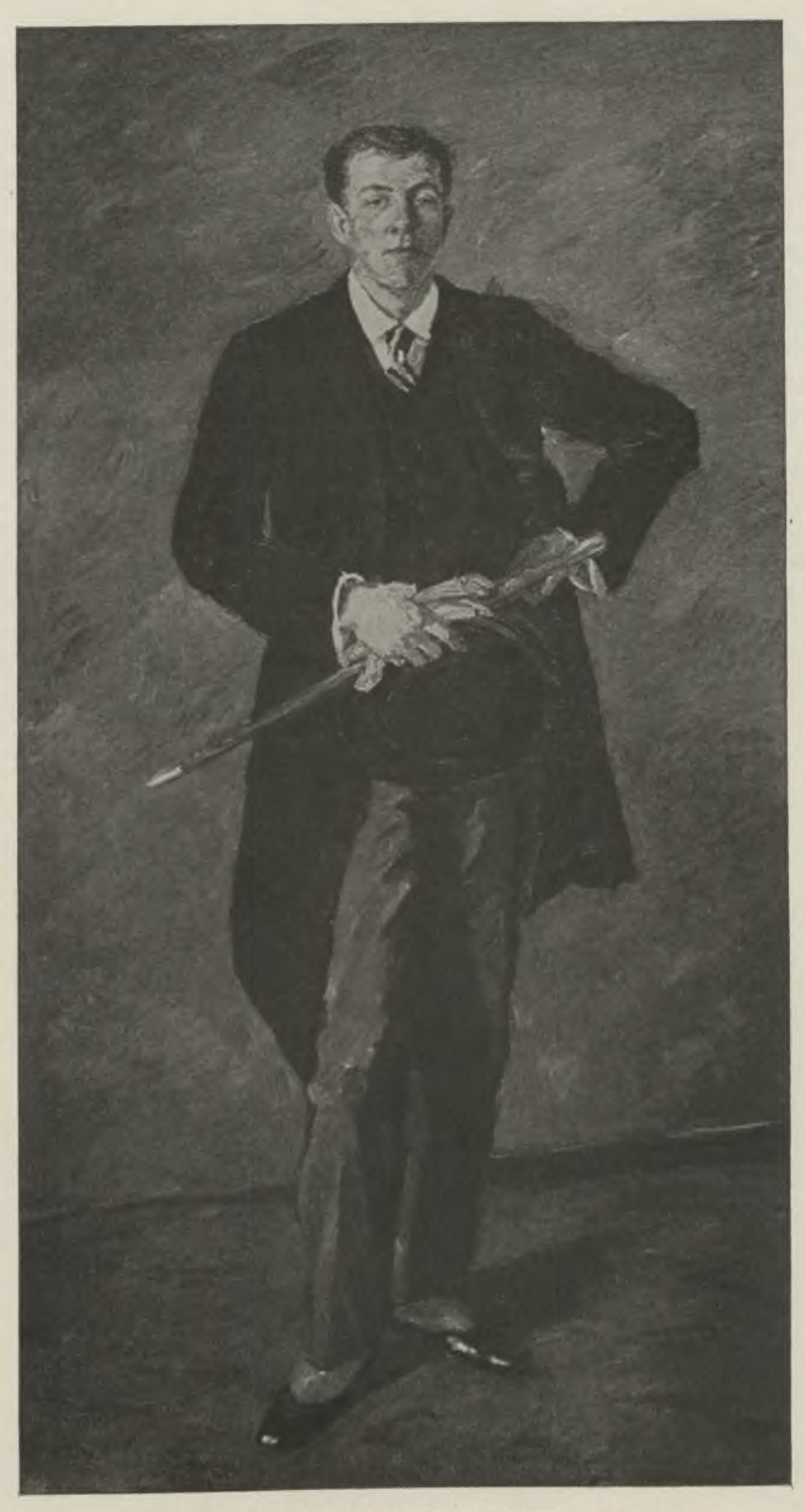
Von Theo von Brockhusen weiss man, dass er eine schwere Krankheit überstanden hat. Das glaubt man seinen Landschaften anzusehen. Es ist ein Jubel darin, wie er von neu erwachender Lebenskraft ausgeht. Es bleibt ja in der Kunst dieses von Liebermann und van Gogh Herkommenden immer etwas frostig Systematisches. Er malt die Natur gewissermassen nackt, er skelettiert sie; und seine Lyrik hat etwas grausam Grelles. Aber bei allem Zurückführen auf Grundelemente ist in seinen Frühlingsbildern auch eine zitternde Fülle der Empfindung; sie sind wie Lobpreisungen der Sonne und der Erde.

Grossmanns Landschaften lassen an den Zeichner denken. Es sind gemalte Zeichnungen — im Gegensatz zu der reizenden „Berliner Kirche" Karl Walsers, die ein Werk zeichnender Malerei ist. Einiges weist zu Pascin hinüber, anderes zu Henri Rousseau. Die Ausschnitte sind sehr originell gegeben, die Malweise ist porzellanartig preziös und geistreich.



JUL. PASCIN, JUNGES MÄDCHEN IM ZIMMER

Artur Degner ist ein neuer Mann, auf den man wird achten müssen. Es zeigt sich ein entschiedener Sinn für das Wesentliche, eine talentvolle Ungeschicklichkeit, eine malerisch treffsichere Klobigkeit, eine rhythmische Kühnheit, selbst im grossen Format, und in aller Kindlichkeit eine männlich klare Härte. In seinen derben Frühlingsspielen der Geschlechter scheint sich eine Entwickelung anzukündigen.



MAX BECKMANN, HERRENBILDNIS

Max Neumanns Schiffbruch steht auf der Linie der Beckmannschen Kunst. Auf der Linie, nicht auf der Höhe. Pechstein behindert sich selbst durch programmatische Ideen. Wie sein Talent ist, das zeigt am besten das „kranke Mädchen“.

E. R. Weiss hat eine reizende Gruppe von vier Bildern gehängt. Sein Malertalent ist, den Impressionen Elemente des Reizvollen abzugewinnen, liebenswürdig und gefällig zu sein. Er bleibt innerhalb dieser Eigenschaften auch dort, wo er, wie in seinem grossen „Adam“, auf Hodlers Spuren das Monumentale sucht.

Unter den relativ wenigen Werken von Ausländern ist van Goghs Arlesienne das bedeutendste. Van Gogh wirkt hier wie ein alter Goldgrundmeister. Das Bild ist lapidar. Die Farbenorganisation ist schlechthin zwingend; es ist der Geist des Freskos in diesem Tafelbild. Wie es auf einen Dichter wirkt, zeigen die Worte Robert Walsers in diesem Heft. Dieses ist übrigens charakteristisch für van Gogh: dass er vor allen andern modernen Malern auf die Poeten wirkt.

Pascin ist ein Juweliertalent. Er greift zu krassen Motiven und lässt den spitzig zärtlichen Geschmack damit spielen. Seine Malerei ist grausam und anmutig zugleich; er ist ein Romantiker des Geschmacks.

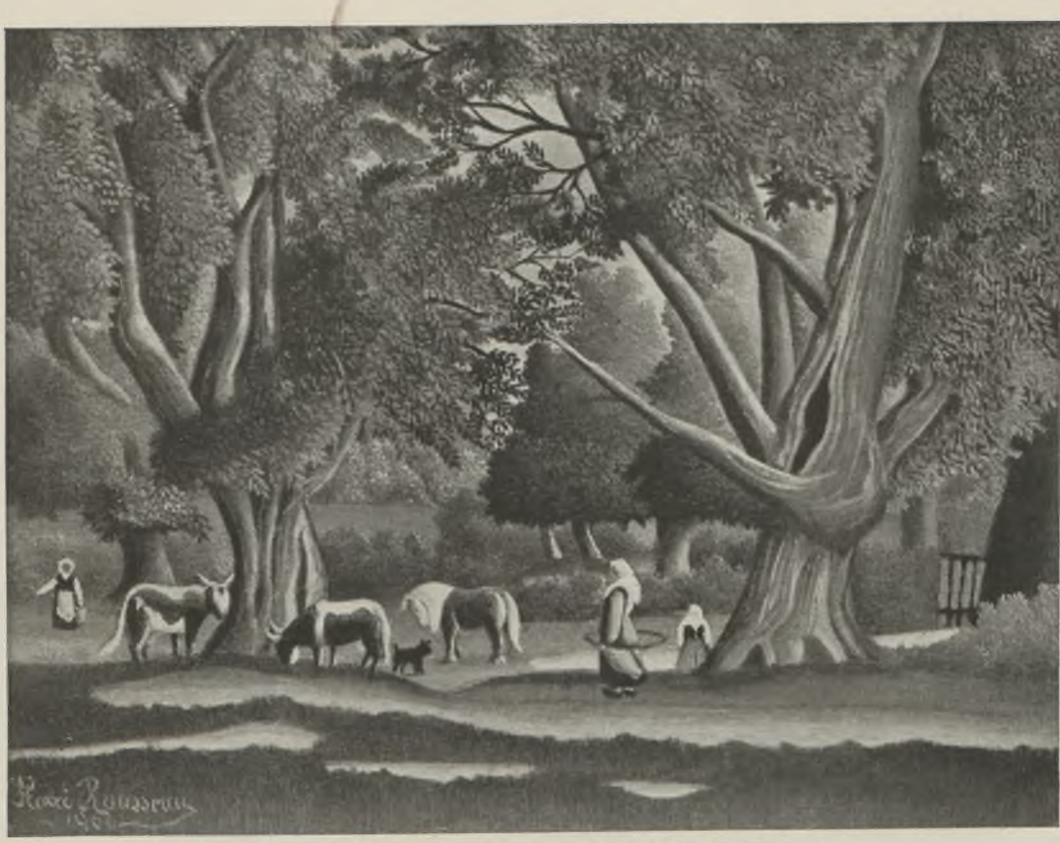
Henri Rousseau ist in der Ausstellung die merkwürdige, die vielbelachte Erscheinung. Ein Autodidaktentalent voll geistreicher Naivität; eine Ludwig Richter-Natur, die neben Cézanne gelebt hat. Mehr Illustrator als Maler. Zuweilen fast meisterlich, zuweilen nur kindlich. Man denkt an Shakespeares Wort: „Das Beste in dieser Art ist nur Schattenspiel und das Schlechteste nicht schlechter, wenn die Einbildungskraft nachhilft“. —

Von den Werken Leibls, Israels, Thomas, Oberländers, Liebermanns und Corinths braucht im Besonderen nicht gesprochen zu werden, denn sie geben dieser Ausstellung der Jungen nicht den Charakter.

Voll lebendig irisierender Farbigkeit sind die neuen Bilder Trübners. Vor allem das Interieur ist von reicher Fülle so sanft durchglüht, so durchreift von Meisterschaft, dass man es unserer Nationalgalerie wünscht.



LOVIS CORINTH, TÄNDELEI



HENRI ROUSSEAU, LANDSCHAFT MIT KÜHEN UND PFERD

Kalckreuths Balkonbild gehört zu seinen lebendigsten Arbeiten. Das Räumliche ist freilich nicht ganz in Ordnung; auch wachsen Vordergrund und Hintergrund nicht recht zusammen. Das Frauenbildnis ist eine bis ins letzte redliche Arbeit, voller Sachlichkeit und Trockenheit. —

Von den Bildhauern zwingt Barlach zu starker Bewunderung. Sein Wesen ist künstlerisch bis zum Tiefsten; sein Talent ist im höchsten Maasse deutsch. In seiner „Vision" ist die Romantik des gotischen Geistes. Und auch in seiner technischen Handwerksgesinnung ist Gotik. Die „Vision" ist ein gross gedachtes Werk, trotzdem die Zusammensetzung aus mehreren Holzblöcken nicht unbedenklich ist und die beiden Motive auch materiell trennt. Doch kommt der Eindruck des Künstlichen nicht auf, weil in dem Künstler selbst alles ungekünstelt ist. Der Gesamteindruck ist monumental und lieblich, dramatisch und lyrisch zugleich. In der wagerecht schwebenden Figur dieser für ein Musikzimmer gedachten Plastik ist etwas modern Giottohaftes. In der seltsamen Mann-Weibgestalt mit den harten Schicksalszügen ist das Visionäre des Schwebens mit grosser Kunst gegeben. Unmittelbarer noch in dem Ausdruck eines tragischen Humors ist der „Wüstenprediger". Man mag unser ganzes neunzehntes Jahrhundert durchforschen und wird nach dieser Richtung nichts Ähnliches finden.

Hallers „sitzendes Mädchen" macht überraschen durch eine Fülle und Fleischlichkeit, durch eine Pikanterie im Monumentalen, die man ihm nicht zugetraut hatte. Kolbes jungfräuliche, weichknochige Plastik kommt in der lässigen Grazie einer Tänzerin gut zur Anschauung; Engelmann weicht mit seinen „drei Grazien" ein wenig von der sonst verfolgten Linie ab. Seine Arbeit erweckt viel Achtung, ist aber in all ihrer edlen Klassizistik etwas ins Weiche geraten. Ein neuer Name ist Albert Comes. Er bezeichnet einen jungen Bildhauer, der der Skulptur ungefähr wie Kolbe gegenübersteht und der uns in Zukunft wohl noch beschäftigen wird.

Über die eigenartige Erscheinung Wilhelm Lehmbrucks schreibt J. Meier-Graefe in diesem Heft, so dass nichts hinzuzufügen bleibt.



HERMANN HALLER, SITZENDES MÄDCHEN. STEIN

ZU DER ARLESIERIN VON VAN GOGH

VON

ROBERT WALSER

Man kommt zu allerlei Gedanken angesichts dieses Bildes, und vielerlei Fragen drängen sich dem, der sich in seinen Anblick verliert, unwillkürlich auf, Fragen von so einfacher und doch zugleich so seltsamer, befremdender Art, dass es scheint, als könne keine Beantwortung stattfinden. Viele Fragen finden darin, dass sie nie beantwortet werden, ihre schönste Bedeutung, ihre feinste und zarteste Beantwortung. Wenn zum Beispiel ein Liebhaber seine Dame fragt: „Darf ich hoffen?", und sie ihm darauf keine Antwort giebt, so bedeutet diese Nichtbeantwortung unter Umständen ein himmlisches Ja!

So ist es bei allem Rätselhaften, bei allem Grossen, und hier ist ein Bild voller Rätsel, voller Grösse, voller tiefer schöner Fragen und voller ebenso tiefer hoheitvoller schöner Antworten. Es ist ein wunderbares Bild, und man muss staunen darüber, dass es ein Mensch des neunzehnten Jahrhunderts hat malen können; da es doch gemalt ist, als habe es ein frühchristlicher Mensch und Meister hergestellt. So grossartig wie schlicht; so ergreifend wie still; so bescheiden wie hinreissend schön ist das Bild der Frau aus Arles, der man, ohne viele Umstände, mit der Bitte und mit der Frage nahen möchte: „Sage mir, hast du viel gelitten?" Bald ist es das Porträt einer Frau schlechtweg; bald aber ist es wieder das Bild von dem grausamen Rätsel des Lebens in der Gestalt der Frau, die dem Maler zum Modell, zum Vorbild gedient hat. Es ist alles in dem Gemälde mit derselben katholisch-feierlichen, unerbittlich-gläubigen, ernsten und strengen Liebe gemalt, der Ärmel wie der Kopfputz, der Stuhl wie die rotumränderten Augen, die Hand wie das Gesicht; und ganz löwenhaft mutet der geheimnisvolle, kraftvolle Pinselzug und -schwung an, so dass man sich des Eindruckes von etwas Titanischem nicht zu erwehren vermag. Und doch immer wieder ist es weiter nichts als das Bild einer Frau aus dem täglichen Leben, und gerade dieser so geheime Umstand ist ja das Grosse, das Ergreifende, das Erschütternde. Der Hintergrund des Bildes ist wie des harten Schicksals Unentrinnbarkeit selber. Hier ist ein Mensch abgebildet so recht wie er leibt und lebt, und wie er alles Empfundene sich längst hat gewöhnen müssen, still für sich zu behalten; indem er vielleicht zur Hälfte schon vergessen hat, was er alles, alles hat dulden, auf die Seite legen und überwinden müssen. Man möchte die mageren Wangen dieser — Dulderin streicheln. Es ist einem ums Herz, als dürfe man nicht bedeckten Kopfes vor dem Bilde stehen, sondern müsse den Hut herunternehmen wie beim Eintritt in ein heilig-kirchliches Gewölbe. Und ist es nicht sonderbar, und doch wieder gar nicht sonderbar, wie hier der Maler-Dulder, (denn das war er!) auf die Darstellung der Dulderin gerät? Sie muss ihm augenblicklich ganz grenzenlos gefallen haben und da hat er sie gemalt. Diese von der Welt und vom Geschick grausam Behandelte und nun selbst vielleicht grausam Gewordene ist ihm ein jähes, grosses Erlebnis, ein Seelenabenteuer gewesen. Er soll sie ja auch, wie ich gehört habe, mehrmals gemalt haben.



WILH. LEHMBRUCK. KNIENDE. GIPS



ARISTIDE MAILLOL, BÜSTE RENOIRS

PARISER REAKTIONEN

VON

JULIUS MEIER-GRAEFE

Die Bewegungen in der Pariser Kunst des Tages haben, so verschiedenartig sie sind, ein gemeinsames Merkmal: sie sind kurz und flach und laufen durcheinander wie jene Wellen schmaler Meerengen, die uns immer am leichtesten seekrank machen. In allen Lagern der Malerei und der Plastik reagiert man gegen den Impressionismus. Über die Tendenz ist nur Gutes zu sagen, wie über die allermeisten künstlerischen Tendenzen. Die theoretischen Vorzüge einer antiimpressionistischen Bewegung liegen auf der Hand. Der Impressionismus drohte die Plastik zu einer Malerei, die Malerei zu einem farbigen Schemen zu verwandeln. Einseitige physiologische Interessen stellten hier und dort die Kunst in Frage. Ein Gebot der Selbsterhaltung trieb die Künstler zu einer geschlossenen Abwehr. Das Bedenkliche der Gegenbewegung liegt in der allzu flachen Durchführung ihrer rationellen Tendenzen, in der allzu summarischen Schätzung nicht des Impressionismus, mit dem man leicht fertig werden kann, da er ein ganz loser Begriff ist, sondern der sogenannten Impressionisten, zu denen man auch Manet, Renoir, Cézanne und Degas rechnet, und von denen man sehr wenig sagt, wenn man an ihnen eine in den Impressionismus mündende gemeinsame Eigenschaft

konstatiert; in der Unterschätzung der trotz aller ungeheuerlichen Entgleisungen ungeheuren Schöpfung eines Rodin, den man mit der Erkenntnis seiner Schwächen nie wegzuräumen vermag.

Die Reaktion setzte ursprünglich sehr grossartig ein. Die van Gogh und Gauguin waren schlagend originelle Leute und übersahen bei ihrer ganz entscheidenden Stellungnahme gegen ihre Lehrer nicht die Mitgift, die sie ihnen dankten. Sie erhalten sich diese im selben Maasse wie ihre Eigenheit. Van Gogh ist ebensosehr Gegner wie Resultat des Impressionismus, und es war nicht nur eine generöse That Rodins, sondern natürliche Logik, dass er Maillol, den Schüler Gauguins, im Herbstsalon einführte. Das Bedeutsame dieser Jungen, die nun auch schon zum Teil längst abgetreten sind, beschränkte sich nicht auf die Reaktion. Sie haben mit ihren Vorgängern, die ja auch in ihrer Weise reagiert hatten, den Besitz einer ganz persönlichen Anschauung gemein. Die Anschauung war anders, vielleicht der ihrer Vorgänger entgegengesetzt — mit der Zeit verliert sich der Gegensatz immer mehr —, aber bestimmte sie ebenso entscheidend wie jene eine andere Anschauung bestimmt hatte. Sie konnten nicht anders als so malen und meisseln wie sie thaten, so gut wie die Manet und Cézanne nicht anders gekonnt haben. So doktrinär sich Gauguin stellte, so wilde Worte er gegen Manet fand, er war stets seinem Instinkt gehorsam, nicht einer Theorie und baute sich mit seiner Malerei zuerst ein farbenreiches Heim für seine eigenen Träume, bevor er daraus eine Trutzburg für oder gegen gewisse Aktualitäten gewann.


WILH. LEHMBRUCK, MÄDCHENAKT

So thaten auch die nächsten, unter denen Vallotton am weitesten abseits, Bonnard am höchsten steht. Bei den Folgenden, die heute noch als Junge gelten, verändert sich nichts so sehr, wie die Beziehung des Künstlers zur Anschauung des Menschen. Man kann der gegenwärtigen Pariser Kunst nicht ein gewisses Niveau des Geschmackes, grosse Geschicklichkeit und einen nicht geringen Sinn für dekorative Werte absprechen; Vorzüge, die auch nach Abzug aller Verdrehungen und Verrenkungen, zu denen die arme Muse missbraucht wird, übrig bleiben. Aber eines fehlt durchaus den allermeisten dieser wirren Spiele: der Eindruck, dass sie notwendig so sein müssen, dass es sich hier um unumgängliche Auseinandersetzungen des Individuums mit der Welt, um Visionen handelt. Man ertappt viele der wildesten Kubisten auf einem schlecht verhehlten Akademikertum und findet die Zügellosen unfrei in jenem Sinne, in dem die gar zu leicht überwundenen Grossen früherer Zeiten immer frei waren, unfrei als Persönlichkeiten. Sie sind nur frei von jenen Instinkten, die gewaltsam zur Gestaltung drängen und sich als schöpferischer Geist erweisen, keineswegs unabhängig von den schwankenden Meinungen des Tages, der Clique, der Doktrinen. Und während man einem Cézanne, einem van Gogh alles nachsagen konnte, nur nicht die Simulation des Ausdrucks, während man wohl merkt, wie sie dieses oder jenes verbessern, aber nie die Basis ihrer Anschauung, das weite oder enge Netz ihrer Wirkungen, hätten verändern können, während diese Zuversicht in das Ungewollte, Natürliche ihres Standpunkts nicht wenig dazu beiträgt, uns ihre Visionen




WILHELM LEHMBRUCK, KNIENDE. DETAILANSICHTEN

näher zu bringen, stehen wir vor den Werken der Jüngsten wie vor Handarbeiten, an denen der Geist der Urheher geringen Anteil hat, und sagen uns nur zu oft: sie könnten auch anders.

Der parti pris, wie es die Franzosen nennen, kann eine sehr gute Sache sein, wenn sich die vorgefasste Absicht auf die Ausnützung aller die Vision stärkenden Möglichkeiten richtet und daher die Schöpfung, während sie scheinbar ihre individuellen Eigenschaften steigert, thatsächlich um allgemein gültige, organisatorische Vorzüge bereichert. Solchen parti pris haben alle grossen Meister erwiesen. Der parti pris als Selbstzweck ist pure Willkür, als solche unglaubhaft, in unserer Zeit ohne sonderlichen Nutzen und Interesse.

Dieser Vorwurf trifft die zahlreichen Nachfolger Maillols, zumal viele deutschen Nachahmer, die sich mit einer Einseitigkeit auf ihn stützen, als ob Rodin und andere Meister nie gelebt hätten, und was bedenklicher ist, als ob sie selbst nicht lebten. Die meisten von ihnen könnten auch anders. Die geschlossene Form Maillols bedeutet nicht nur Ruhe, sondern auch Überwindung und kommt nie zustande ohne eine sich regende Fülle zu bergen. Und sie ist nicht die ohne weiteres ablesbare Formel der Stilisten, sondern verträgt sich, wie jüngst wieder die von Vollard herausgegebene Büste Renoirs beweist, mit einem gehörigen Posten Objektivität. In den Händen der Nachahmer verliert die Form gleichsam ihren Inhalt. Die von der geschlossenen Kurve geborgene Hülle streift das Leere, die Form wird unwesentlich und gleicht einem Kleid ohne Körper. Immerhin ist dem Zeitniveau eine massenhafte Nachahmung Maillols günstiger als eine massenhafte Nachahmung Rodins, an die man nur mit Grauen denken könnte. Diese Thatsache ehrt Maillol, nicht sein Gefolge und sie vermindert nicht die Bedenken, dass sich das Epigonentum unter der Marke Maillol viel leichter künstlerische Allüren und den Anschein kultivierter Gesinnung zu geben vermag als im Schatten Rodins, wo die Impotenz weit schneller ad absurdum geführt wird. Man kann mit einigem Pessimismus auch in diesen Spielereien, wie in manchen anderen Strömungen unserer Tage, einen Pseudoklassizismus enstehen sehen, der kaum wertvoller ist als der trockene Stil unserer Grossväter und dabei aller Legitimierungen des Zeitalters Goethes entbehrt.

Es giebt nur sehr wenige Ausnahmen. Ich will im Zusammenhang mit diesen Erwägungen wenigstens eine nennen, den deutschen Bildhauer Wilhelm Lehmbruck, der die flüchtige Berührung mit Maillol nicht benutzt hat, um sich ein billiges Schema zu bilden, sondern um von da aus weiterzugehen. Er ist 1881 in Duisburg geboren, studierte in Düsseldorf und stellte 1908 zum erstenmal im Salon des Société Natationale akademische Banalitäten aus. 1910 kam er nach längeren Reisen in Italien, Holland und England nach Paris und erschien im Herbstsalon desselben Jahres mit seiner lebensgrossen stehenden Frau, einer sehr exakten Arbeit, die, wie ich höre, in Marmor für ein westdeutsches Museum bestimmt ist. Gleichzeitig entstanden mehrere Halbfiguren, die der flüchtige Blick zu der bekannten Maillol-Marke rechnete und die sich, wenn man näher hinsah, sehr merkbar von dem gewohnten Genre unterschieden. Das mit Maillol Gemeinsame war die auf lediglich plastische Begriffe gestützte einfache Behandlung des Materials. Schon in der in halber Lebensgrösse ausgeführten Figur eines Mädchens ohne Arme kam ein Typ zum Vorschein, der sich durchaus von Maillol entfernte, die breite und ein wenig undifferenzierte Form der früheren Werke aufgab und aus dem reichen Spiel der Verhältnisse und Flächen einen durchaus eigenen Ausdruck gewann. Das Besondere liegt in der ungemein zarten Empfindung. Das Malerische scheint nicht mehr so schulmässig ausgeschieden wie früher, aber gefährdet auch jetzt nicht im geringsten die kubische Illusion. Alle Verhältnisse sind straffer. Mancher Betrachter wird den Kopf zu klein finden. Doch ist es unmöglich, sich die schlanke, elastische Gestalt anders gekrönt zu denken. Der Kopf ist die Konsequenz aller anderen durchaus überzeugenden Verhältnisse und im Grunde nicht mehr an der Empfindung, die hier den verführerischsten Ausdruck gewinnt, beteiligt als alle anderen Teile des reichen Organismus. Er gelangt als Stilmittel erst nachträglich, nachdem uns die Empfindung längst gewonnen hat, zum Bewusstsein.



WILH. LEHMBRUCK, WEIBLICHE GESTALT

Man besinnt sich, wo man ähnliche Reize finden könnte. Das renoirhaft Behäbige Maillols fehlt ganz, aber ein Hauch von Hellenismus bleibt gewahrt; ein Hellenismus, der sich mit ganz entgegengesetzten Dingen verträgt und deutlich nach Norden weist, den wir zuweilen auch in dem Lächeln gotischer Steinfiguren zu finden meinen.

Und diese Richtung wird noch viel deutlicher in dem letzten und bedeutendsten Werke Lehmbrucks, der grossen knieenden Frauengestalt, die im vorigen Herbstsalon erschien und in der Wüstenei dieser Jahresschau wie eine Oase wirkte. Sie ist jetzt, nebst anderen Werken Lehmbrucks, in der Berliner Sezession. Das Gotische scheint alles andere zurückzudrängen. Doch ist es keine entlehnte Gotik. Keine Einzelheit deutet auf eine Form, die geschickter Verwendung diente. Der überlieferte Begriff des Gotischen scheint sich auszudehnen und auch uns, die späteren Enkel der Gotik, und unsere Eigenheiten zu umfassen. Ähnliches empfand man schon vor gewissen Werken

Rodins. In der Gestalt Lehmbrucks meint man jenen Gefühlsinhalt, der nicht mit dem Namen der Gotik verschwand, noch freier, noch abstrakter zu spüren.

Ein sehr kühnes und sehr jugendliches Werk. Die Mängel werden ihm so genau nachgerechnet werden, dass ich nicht nötig habe, darauf hinzuweisen. Wenn man nur ausser den langen Beinen auch das andere sehen möchte, das sich nicht ohne weiteres jedem auf zwei Beinen laufenden Sterblichen erschliesst: das sehr Keusche, Dichterische dieser Bildhauerei, die mit neuen Organen adelige Züge unserer Rasse aufdeckt. Ein sehr reiches Werk trotz aller seiner Fehler, denn sie thun der Hauptsache keinen Abbruch, gehören zu jenen, die aus Überschuss, nicht aus Mangel entstehen, die wir hinnehmen wie die verfehlten Perspektiven Cézannes und die übertriebenen Rundheiten Renoirs, die wir dulden dürfen, weil sie Folgen, nicht Anlässe sind, und in einer Zeit wie der unseren dulden müssen. Und ein notwendiges Werk, vielleicht sein bester Titel. Endlich einmal eins, das nicht aus hundert belanglosen Gründen entsteht, sondern aus dem einen, der allein grosse Werke bestimmt.

Ich werde mich hüten, einem Menschen von dreissig Jahren eine glänzende Zukunft zu prophezeien, obwohl die Dinge, an denen er gegenwärtig schafft, eine weite Fortsetzung versprechen. Er kann in ein paar Jahren zu Ende sein und dann würde die Abrechnung mit ihm das Debüt notwendig strenger schätzen. Aber die Existenz eines Bildhauers, der mit seinem Material neue Konzeptionen erreicht, ist heute ein solches Wunder, dass man die Gelegenheit, den lauernden Pessimismus über unsere Kunst zu dämpfen, nicht versäumen darf. Vielleicht gehört der kleine Westphale, in dessen stiller Art man nicht den Reichtum seiner Erfindung vermuten würde, zu den Deutschen, die endlich sich bequemen, das reiche Erbe Frankreichs anzutreten, das den Franzosen aus den Händen zu gleiten droht.



WILH. LEHMBRUCK, MÄDCHEN



H. DAUMIER, SCAPIN UND PIERROT

DIE SAMMLUNG EDUARD FUCHS

VON

ROBERT BREUER



Die Sammlung des Herrn Eduard Fuchs wird durch ein Zweifaches charakterisiert. Sie enthält, bis auf Slevogts „Verlorenen Sohn", keine grossen Formate, fast nichts, was auf Ausstellungen gewesen ist, kaum ein Bild, das eine öffentliche Geschichte hat. Alles, was dieser Sammlung angehört, ist in besonderem Grade Autogramm und von dem Künstler mehr für sich selber als für einen Fremden gemacht. Man sieht sofort, dass Eduard Fuchs nur weniges durch den nüchternen Prozess des Einkaufes beim Kunsthändler erwarb; man sieht, dass er seine Schätze ohne Vermittler sich aus den Werkstätten der Künstler holte. Man möchte meinen, dass die meisten dieser Bilder im Atelier aufgestöbert und gleich mitgenommen wurden. Selbst von den Daumiers möchte man das sagen. Alles in dieser Sammlung zeugt von einer freundschaftlichen Intimität des glücklichen Pflegers zu den Vätern der Bilder. Man spürt, dass die Künstler ihre heimlichen Kinder Herrn Fuchs gern mitgaben, weil sie wussten, dass sie sozusagen in der Familie blieben. Dieser Sammler ist einer jener Liebhaber, bei denen Bilder gut und sicher geborgen sind und nie in schlechte Gesellschaft kommen. Weil er eigentlich nur sich selber sammelt, kann solch ein leidenschaftlicher Amateur nie etwas Fremdes in sein Haus bringen. Und das ist das zweite, was diese Sammlung uns besonders sympathisch und sofort vertraut macht: sie eint drei homogene Geister, drei, die zueinander gehören. Daumier, Liebermann und Slevogt wurden durch einen Akt geschichtlicher Notwendigkeit vereint. Liebermann liebt den Daumier und Slevogt verdankt ihm viel. So im Nebeneinander ist es sofort deutlich, wie wahr solche Liebe und wie erkennend

nicht das Schema des Alphabetes, sondern verstehende Leidenschaft, eifersüchtig und einseitig, das wählte, was das eigene Wesen befahl.

Fuchs ist ein Schriftsteller; er verfasste dicke Bücher über die Geschichte der Karikatur und die der Sitte. Auch dabei hat er sich als ein Sammler erwiesen. Der Wert solcher Bücher steckt nicht zum wenigsten in der Entdeckung und Herbeischaffung des Materials. Es gilt, findig und eifrig zu sein; ein leichter Grad von Besessenheit muss sich ordnender Pedanterie gesellen. Es gilt, die geheimsten Mappen der Bibliotheken und die letzten Winkel der Antiquare zu durchsuchen. Zumal, wenn man wie Fuchs die Geschichte des Erotischen und aller galanten Laster illustrieren möchte. Die Berufsarbeit hat Herrn Fuchs gelehrt, seltene Drucke genau anzusehen; sie lehrte ihn, aus der Fülle das Typische zu sondern. Es war nur konsequent, dass der Historiker des gesellschaftlichen und politischen Spottbildes mit besonderem Eifer nach Gavarni greifen und in grösster Erregung an Daumier geraten musste. Dass er von diesem Rebellen, von der Fanfare der Revolution, bedingungslos überwunden wurde, erklärt sich um so leichter, als Fuchs nach seinem Fühlen und Denken ein Revolutionär ist. Es dürfte im allgemeinen nicht schicklich sein, einen Kunstfreund nach Konfession und Partei zu befragen; für die Sammlung Fuchs ist es wesentlich, ja entscheidend, dass ein revolutionäres Temperament sie zusammenbrachte. Es klingt recht literarisch, wenn Fuchs erzählt, wie er in Daumier den elementaren Ausbruch der Revolution, in Liebermann deren Objektivierung, in Slevogt neue Brandfackeln des revolutionären Enthusiasmus suche und empfange. Wenn man solche Meinung aber nicht wörtlich nimmt, vielmehr als ein in knappe Begriffe gebrachtes Bekenntnis vom innersten Erleben, dann wird einem die determinierte Zusammengehörigkeit dieser Sammlung mit diesem Menschen restlos erschlossen. Es giebt hier



HONORÉ DAUMIER, RICHTER. AQUARELL

und fruchtbar solcher Dank ist. Auch dadurch aber weicht aus dieser Sammlung alle Kühle und Objektivität des Museums; sie wirkt durchaus wie eine Stätte gemeinsamer, immer lebendiger Arbeit. Der Austausch unter den dreien scheint dauernd vor sich zu gehen; etwas Motorisches, etwas Schöpferisches ergreift den Beschauer dieser stillen Sammlung. Entwicklungslinien entwirken sich. Wenn man an die Sammlung Weber zurückdenkt, deren Auktion kürzlich das Ereignis des internationalen Marktes war, und sich erinnert, wie diese Sammlung stolz darnach gestrebt hat, die Register der Kunstgeschichte vollkommen zu erfüllen, so muss man willig sagen, dass solcher kaltblütigen und notwendig oft genug qualitätslosen Anhäufung entgegen, die kleine Sammlung Fuchs lehrt, um wieviel gesünder und hoffnungsreicher es ist, wenn



HONORÉ DAUMIER, PFERDE IN DER SCHWEMME. TEMPERA

Wurzelgemeinschaften; ein Metaphysikum webt um diesen Besitz.

Fuchs ist nicht das, was man gemeinhin einen Kenner heisst. Alles Artistische, die Ästhetik um ihrer selbst willen ist ihm verhasst. Seine Einseitigkeit kennt kein Maass; Renoir ist für ihn fast Kitsch, und einen Gauguin würde er kaum aufnehmen. Er kennt nur seine heilige Drei. Auf sie wies ihn sein Instinkt; ihm allein vertraute er sich. Es giebt in der Kunst keinen besseren Führer. Auch keinen, der das Sammeln einträglicher machte. Wer nur zu kaufen vermag, was die Auguren bereits abstempelten, wird immer viel bezahlen müssen. Fuchs kaufte seine Daumiers vor der jüngsten Hausse, und auch bei Slevogt begann er früh genug. So darf er heute mit behaglichem Selbstbewusstsein und mit gerechtem Stolz auf seine Bilder blicken, die ihm gehören, weil er sammelnd selber stets sein eigen war.

*

Von Honoré Daumier enthält die Sammlung sechs Ölgemälde, vier Aquarelle und acht Zeichnungen. Das grösste der Ölbilder ist 65×47 cm. Solch Material reicht gewiss nicht hin, um dem Unerfahrenen eine erschöpfende Vorstellung von den künstlerischen Gewalten des grossen Franzosen zu vermitteln. Der Eingeweihte aber fühlt beim Durchsehen der Tafeln und Blätter mit lebhaftem Vergnügen das ungeheure Drama von der Geburt der modernen Kunst erwachen. Michelangelo und Rembrandt steigen zeugungsstark herauf. Géricault und Delacroix recken sich als Mittler.

Die „Pferde in der Schwemme“ sind von diesen Daumiers am besten bekannt. Die auf Holz gemalte Ölskizze war früher bei Vollard und ist von Klossowski abgebildet worden. Eine alltägliche Szene war es, die Daumier hier gestaltete; er machte daraus eine Apotheose höllischer Rosse. Barocke Energien scheinen die Maasse der Tafeln zu zersprengen; die Kaimauer, die den Hintergrund bildet, und der Brückenbogen, der den Raum rechts abschliesst, werden zunichte vor den gigantischen Sil-

houetten und den berstenden Massen dieser Bestien. Ein Peitschenschlag reisst durch die Luft; in jäher Diagonale stösst die animale Kraft mitten durch die Fläche. Ein irdischer Vorgang wurde ins Mythologische gesteigert; allein dadurch, dass die Natur auf wenige, gespannte, sich ewig entladende Hieroglyphen gebracht ist. Mit geballter Faust wurde ein Rhythmus niedergeschrieben, und doch blieb die Natur unverletzt. Man fühlt das von den Pferden gestampfte Wasser, fühlt das Behagen des Tieres, das links am Rande bis zum Bauch im Fluss steht; man hört das Wiehern um das Haupt, das sich gespenstisch hinter der Massivität des einen Lastgaules heraufhebt. Es giebt auf dieser Tafel Stellen, die an den Fries des Parthenon denken lassen. Das Erstaunlichste aber bleibt die Wirkung der Leeren. Von dort, wo keine Farbe sitzt, strömt vielfache Kraft.

Die kleine, kaum zwei Hand grosse Holztafel „Scapin und Pierrot" erinnert sehr an die grössere Leinewand der Sammlung Henry Rouart. Was vor uns liegt, ist kaum mehr als eine Notiz und doch gewittert in diesen wenigen Pinselhieben die grausame Groteske, zu der Daumier die mit Harmlosigkeit verhüllten Figuren des Molière entkleidete. Das sind nicht mehr Spassmacher, die zum Vergnügen der Hofgesellschaft einen bäurischen Watteau tanzen; der Witz ward zur Grimasse, hinter der verzerrten Fratze lauert die Grausamkeit auf die hervorbrechenden Takte der Carmagnole. Es ist bewundernswert, wie diese Wandlung des Themas in jedem Molekül des Farbauftrages zum Ausdruck kommt. Noch leuchtet ein letzter Schimmer von Watteaus Edelgestein; unbändige Kraft aber zerfetzte die Epidermis der Miniatur und entrenkte das Vollendete zu wilder Monumentalität. Auch in solcher Art wirkte ein barockes Element; die Dramatik des Barockes ist das Pathos aller Revolutionen.



HONORÉ DAUMIER, PARLAMENTARIER. SEPIAZEICHNUNG

Was Fuchs sonst noch von Daumier besitzt, ist gut geeignet, aus der Vorstellung des Kennenden den Dämon des gallischen Rembrandt wachzurufen. Ein Aquarell zeigt den typischen „Richter"; als ein Phantom der Nacht taucht die Gefühllosigkeit aus dem Dunkel. Medusenhaft wirkt das selber zum Ornament erstarrte Antlitz. Was Delacroix von



MAX SLEVOGT, BILDNIS FRAU FRIEDA FUCHS. 1904



MAX SLEVOGT, LIEGENDER AKT. PASTELL. 1903

Daumier sagte, bestätigt sich: „Er besass von Michelangelo die rätselhafte Gabe, mit einem Arm oder Bein, mit einem Stück Physis, ein Drama zu spielen.“ Aus der Modellierung dieser Jochbögen, dieser Backenknochen, dieser vorgeschobenen, verbissenen Unterlippe lässt sich das Schicksal solch eines Gerechtigkeitshandwerkers ablesen. Daumier hasste diese Aasgeier der Paragraphen; er hat dem Komödiengekreisch ihrer Rabulistik und dem gesättigten Behagen ihres Hyänentriebes Szenen grauenvoller Fressgier entrissen. Für die Grösse seiner eigenen Menschlichkeit spricht es, dass dabei der Karikaturist Halt machte vor der Grossheit des Rhythmus, der selbst im Verachteten unsterblich lebt. Das giebt auch seiner grausamen Verhöhnung der bourgeoisen Parlamentarier die klassische Form. Fuchs hat eine dieser kleinen Sepiazeichnungen, auf denen die Orgien des fauchenden Kapitalismus sich austoben; die Erinnyen der Kommune wetzen die Harpyienschnäbel. Das Profil solch eines fanatischen Schädels, die plastische Quadratur solch eines Vollgesichtes macht an das furchtbare Maass antiker Masken denken. Wie auf dem „Chanson à boire“ oder dem „Barrabasbild“ erzwingt Daumier auch auf diesem Fetzen Papier durch ein halbes Dutzend Köpfe den Eindruck einer drängenden Menge. Solche Intensität der Wirkung, durch ein Minimum an Schriftzügen gezeugt, macht auch den „Mann in der Loge“ zu einer unvergesslichen Vision. Wie diese Hände das Fernglas umfassen und an die Augen drücken, wie sich diese Augen, die unsichtbar bleiben, durch die Röhren hervorschieben und gierig das Bühnenbild schlürfen, das ist von jener Heftigkeit, die der libyschen Sibylle oder dem Jonas von der Sixtinischen Decke die Grösse giebt.



MAX SLEVOGT, BILDNIS EDUARD FUCHS 1905.

✻

Max Liebermann ist in der Sammlung Fuchs zwar bescheiden, aber sehr charakteristisch vertreten. Man kann seine Entwicklung von den frühesten holländischen Landschaften bis etwa zu den „Polospielern“ gut verfolgen; man sieht gewissermassen Tagebuchstenogramme dieses konsequenten und immer logischen Aufstieges. Jenen entscheidungsreichen Jahren, da das „Altmännerhaus“ und die „Schusterwerkstatt“ entstanden, gehört eine auf Pappe gemalte Skizze von drei Stickerinnen. Das Licht ist bereits die Hauptperson; die Dinge und Menschen sind nur dazu da, Hell und Dunkel sich manifestieren zu lassen. Es blieb trotzdem ein Rest von altmeisterlicher Freude am einzelnen wirksam. Man glaubt einen Augenblick, aus den Gesichtern noch Ähnlichkeiten lesen zu können; es regt sich noch heimlich ein Interesse am Physio-

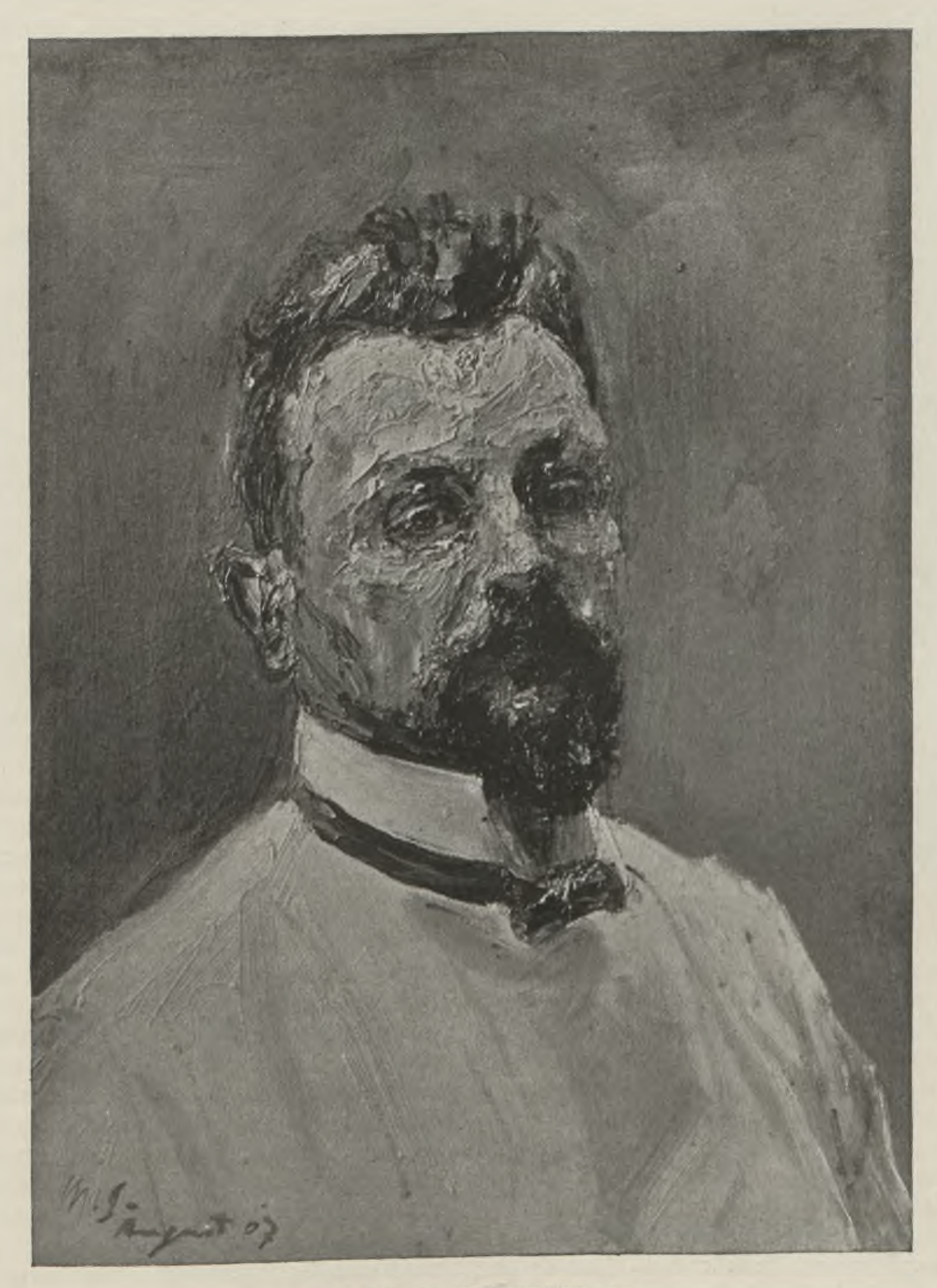


ROBERT BREYER, STILLEBEN. 1907

gnomischen. Ganz entzückend ist, wie die Lücken, die leeren Stellen, bildsam wirken; das Auge wird produktiv und ergänzt, bei der mittelsten etwa, den Unterarm. Solcher Anreiz zur Produktivität des beschauenden Auges nimmt zu in dem Maasse, wie Liebermann allem Gegenständlichen, auch dem Licht, die knappste Formel abzugewinnen weiss, wie er sich diese Formel diktieren lässt. Es ist, als ob der Maler und das Naturobjekt, beide mit Bewusstsein begabt und doch nur dem Instinkt folgend, gemeinsam diese Formel fanden. Das Pastell eines Kornfeldes vom Jahre 1897 zeigt schon diese gesteigerte Art, die entscheidende Form in asketischer Beschränkung zu geben. Es ist alles nur angedeutet und wirkt doch alles unendlich richtig; das Kornfeld rauscht, der Mann schreitet und der Baum wächst. Später hat Liebermann diese, nur ihm in solchem Grade gegebene, die moderne Lebensart, die exakte Anschauungsweise und den motorischen Pantheismus des Grossstädters ausdeutende Konzentrationskraft, an so beweglichen Objekten, wie es badende Knaben und Reiter sind, entwickelt. Aus dieser Phase gehören der Sammlung Fuchs einige schöne Arbeiten. Von 1902 die Knaben, kaum mehr als ein paar Tupfen; aus dem gleichen Jahre „Reiter und Reiterin am Strande". Man denkt an das selbsterkennende Wort: mit einem einzigen Pferdebein ... Wieviel wägenden Gefühl bedurfte es, um die Überschneidungen dieser beiden Reiter, ihren Parallelismus und ihre Brechungen festzulegen. Wieviel anatomischer Instinkt musste sich sammeln, um durch einen Pinselzug den Extrakt des Körperhaften und die Spannungshöhe der Bewegung in eine neue Art des Lebendigseins umzusetzen. Wieviel natürlicher und unbeirrbarer Geschmack war notwendig, solche Lebensfülle zugleich



TH. ROWLANDSON, AQUARELL. CA. 1790



MAX SLEVOGT, SELBSTBILDNIS. 1907



MAX SLEVOGT, BLÜTENBÄUME. 1898

lung Fuchs nur eine Zeichnung zu dem Porträt des Baron von Berger. Über Liebermanns Versuche, der Natur entfernt, zu komponieren, berichtet eine dem Jahre 1907 entstammende Skizze zu der zweiten Version von „Simson und Delila".

❋

Am häufigsten treffen wir in der Sammlung Fuchs Bilder von Max Slevogt. Zu diesem Maler hat der sammelnde Schriftsteller ein besonderes Verhältnis, das gewiss vor allem dem leidenschaftlichen Illustrator gilt. Von 1900 an, dem Jahr, da Slevogt München verliess, um über Frankfurt nach Berlin zu gehen, enthält die Sammlung Fuchs wohl für jedes Jahr ein Bild, meist mehrere Bilder. Der Münchner Zeit gehört ausser einigen Kleinigkeiten von denen ein blühender Kirschbaum besonders interessant ist, das bekannte und vielbesprochene Tryptichon „Der verlorene Sohn". So fehlen also jene Frühwerke, in denen der Einfluß der Diezschule und später die Wandlung zu Boecklin deutlich spürbar sind. Es fehlen jene Versuche, die dem temperamentvollen Naturalismus eine halb literarische Dekoration einigen wollten. Mit dem „Verlorenen Sohn" wendet sich Slevogt einigermassen schroff gegen seine bisherige Tradition; wenngleich gerade dieses Bild weit mehr als etwa die frühere „Scherezade" oder die „Danae" an München denken lässt. Schon die reichhaltige Ausstattung, die Waffen, die Kostüme, die episodären Nebensächlichkeiten, schon dieses Historienhafte, mahnt an Piloty. Aber auch die in Braun getauchte Farbigkeit weist noch nach rückwärts. Freilich, der rücksichtslose, das Hässliche nicht scheuende Realismus, die nervöse Zeichnung, der zur Grimasse strebende Stil zeigen deutlich genug, dass die Zeichnungen zum Ali Baba, die schon 1898 entstanden, mehr als eine Zufälligkeit waren, und dass Slevogt einer Gefangenschaft entweichen und zu irgend einer Freiheit kommen wollte. Darum können auch die Tierstudien der jetzt folgenden Frankfurter Zeit nicht so sehr wie das neulich Voll that, als eine Fortsetzung der Münchner Periode und ihrer „poetischen und stimmungsvollen Gemälde" gewertet

eine unverrückbare Dekoration der Fläche sein zu lassen. Es ist das grosse Geheimnis der Natur, dass sie die volle Wirksamkeit ihrer ewigen Kraft dem Menschen nur durch die Abstraktion der Kunst ausliefert. Nie hat eine Strasse in all ihrer grünen und flirrenden Wirklichkeit uns so ergriffen, wie das durch das farbige Gewirk geschieht, in dem Liebermann so und so oft die vielfältige Beweglichkeit einer Amsterdamer Gracht oder eines jener vollgestopften Kanäle dieser lärmenden Stadt aus dem Vergänglichen zum Bestehen hob. Auch davon treffen wir bei Fuchs eine Probe, ein ganz delikates, ganz juwelenhaftes Stückchen Malerei. Im grünen, von der Sonne durchtränkten Schein schwimmt das vom Licht überfangene Rot wehender Fahnen.

Von Liebermanns Bildniskunst gehört der Samm-



MAX SLEVOGT, STRAND IN NORDWYCK. 1908

sein. Eine „fressende Löwin", wie sie Fuchs besitzt, zeugt doch von ganz andern Absichten als von Bildern im Sinne einer detaillierten Psychologie und einer bühnenmässigen Komposition. Diese „fressende Löwin" ist mit einer Art wütenden Naturdranges festgehalten; das gleiche gilt für den „Papageienmann", der in einem Regen von Sonnenflecken steht und wohl einer der ersten Versuche Slevogts ist, die volle Figur eines Menschen im freien Raum gegen Grün, inmitten kräftiger Farben, zu malen. Das Absichtliche solcher Wandlung wird noch bestimmter durch die Thatsache, dass Slevogt 1900 sein erstes, ganz helles Bild malte, ein Stilleben aus einigen antiken, irisierten Fläschchen, das man bei Fuchs sehen kann. Da lässt sich also wohl doch in Slevogts Entwicklung durch den Wechsel des Ortes ein sehr entschiedener Wandel der künstlerischen Absichten nachweisen. Ja, was eigentlich selbstverständlich sein sollte, der Umzug wird aus instinktivem Bedürfnis nach solchem Wandel geschehen sein. Jedenfalls, Slevogt ist ein Berliner geworden. Nicht so, wie Liebermann Berliner ist; als Erfüller der eingesessenen Tradition, als Vollender einer bedeutungsvollen Entwicklungslinie, als das unbewusste Ziel jenes preussischen Rationalismus und jener elastischen Klarheit, die Lessings und Chodowieckis Erbe waren, die von Menzel zur Wollust des Dogmas und der Unfehlbarkeit gesteigert, von Fontane mit liebenswürdiger Gelassenheit verwaltet wurden. Was Slevogt in Berlin empfangen konnte, war das Temperament der jungen Grossstadt, die Freude an rastloser Wertzeugung und der Optimismus des selbstverständlichen Siegers. Die Früchte dieses Berliner Einflusses sind die Bildnisse, die jetzt in schneller Folge entstehen, und daneben jene Ausbrüche einer schlanken Leidenschaft und einer sinnlichen Lust am determinierten Verhängnis, die in den D'Andrade-Bildern ihre Höhe erlangen. Diese Entwicklung des Künstlers lässt sich in der Sammlung Fuchs verfolgen. Ein Porträt, wie das der Frau Frieda von 1904 hätte Slevogt in München

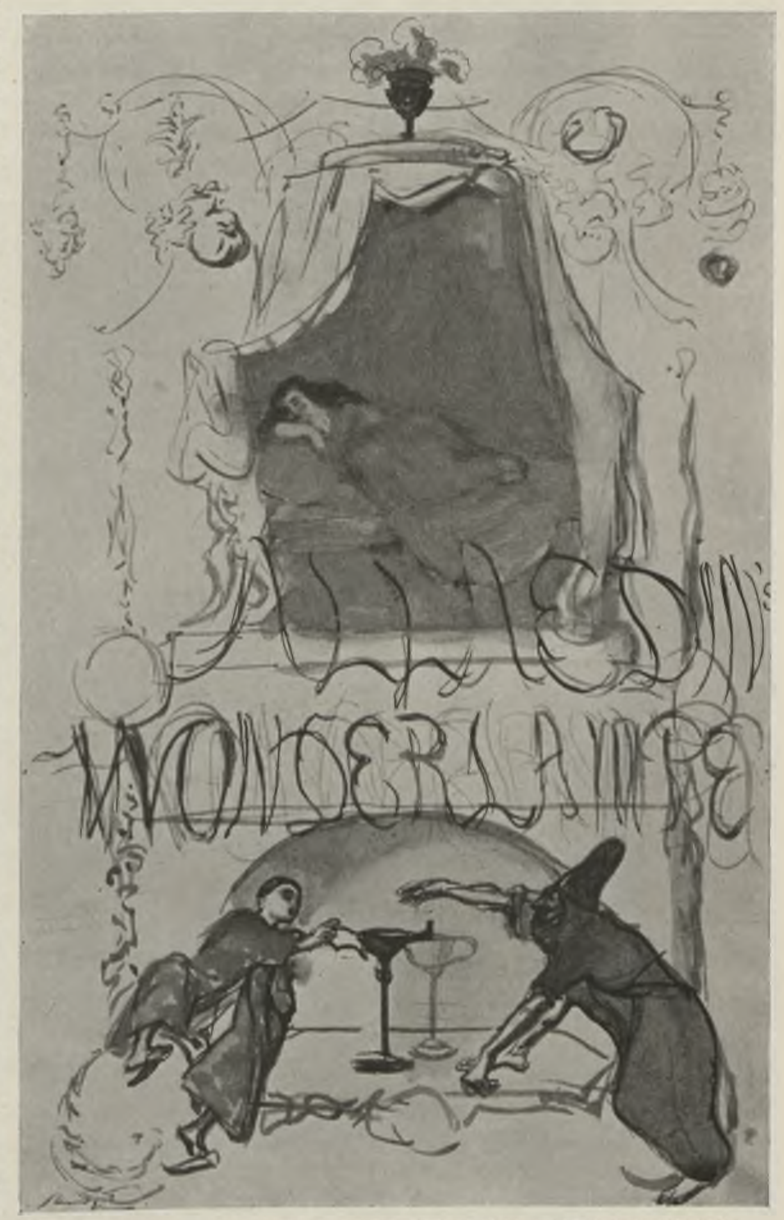
nocht nicht malen können; ganz mit Recht stellt Voll das Bildnis, das Slevogt 1898 von ihm machte, dem des Eduard Fuchs von 1905 entgegen. Wenn er nun auch dabei insofern irrt, als das Fuchssche Porträt denn doch nicht in einem einzigen Tage heruntergemalt wurde, vielmehr drei volle Arbeitstage forderte, so ist der Rassenwechsel doch augenfällig. Um 1898 hätte man leicht Linien rückwärts ziehen können über Leibl zu Holbein, hätte dabei aber auch die normale Münchner Malmanier streifen müssen. Jetzt, 1905, spürt man das Tempo, nach dem Berlin leben muss, man spürt dieses Muss des Augenblicks, das Sportliche, das Chirurgische, das Training, im wirbelnden Kaleidoskop den Typus zu arretieren. Es ist nichts Beschauliches mehr in diesem Fuchsporträt; die Malerei der rechten Hand erinnert an Daumier. Es ist nur natürlich, dass man schneller als von München, von Berlin nach Paris kommt.

Zum weissen D'Andrade besitzt Fuchs eine prächtige Ölskizze. Ein kristallenes Gefäss scheint mit Elektrizität geladen. Ein feuriger Rhythmus zuckt durch das geschliffene Ornament dieses Körpers. In den auffliegenden Jupons der Ärmel knistert es von Funken. Die weiss-gelb-orange Seidigkeit dieser Impression konnte von Slevogt nur gesehen werden, weil er inzwischen Diez und Boecklin weit hinter sich gelassen und sich in die Atmosphäre der berlinischen Tradition zum Impressionismus eingelebt hatte. Wie auf Daumier,



MAX SLEVOGT, KINDERBILDNIS. 1903

so weisen die D'Andrade-Bilder, heimlich zwar, auf Chodowiecki; und dass Menzel, der Maler des Théatre gymnase und der Illustrator des Kugler, in Slevogt wirksam wurde, zeigen aufs beste die beweglichen Szenen, die jetzt, sich drängend, Motive des Don Juan, des Simson und des Don Quichote in einer äusserst gespannten Form variieren. Es ist gut begreiflich, dass Fuchs gerade diese turbulenten Schauspiele eifrig sammelte. Er besitzt drei Simsonszenen; auf der besten sehen wir den athletischen Propheten die Säulen umreissen. Er zerbricht sie mit den Fäusten, er zertritt sie mit den Füssen. Der massige Körper ist in so starker Bewegung, dass er nicht nur jenes alte Steinhaus, dass er auch seine neue Welt, das papierene Blatt, zu zersprengen scheint. Wir spüren wieder den revolutionären Barock. Solche Unbändigkeit entladet sich auch in dem Hengst, der als schnaubendes, blauschwarzes Untier, mit den Vorderfüssen schlagend, diagonal in die Höhe steigt, während im Hintergrund weiss und gespenstisch die Stute wartet. Auch die „Pferde im Gewittersturm" und die „Wettläufer" werden geschüttelt von diesem Fieber, in jähen Kurven, in stossenden und berstenden Massen Leidenschaftenrollen zu machen. Immer wieder wittert man den Rebellen des Charivari. Dieser Zusammenhang wird vollkommen durch Slevogts Epigramme zum Thema Don Quichote. Zugleich lassen diese beiden bei Fuchs hängenden Bilder, wie Don Quichote in die Hammelherde galoppiert, oder wie er mit Sancho Pansa seinen abenteuerlichen Weg trabt, genau fühlen, wie Slevogts skeptischer Elan sich von dem dramatischen Pathos jenes Menschen scheidet, der in dem Buch des Cervantes wie in der Bibel las. Slevogts Don Quichote ist weniger ein herausbrechendes Bekenntnis von dem eigenen, auf eine Schindermähre gezwungenen und zu einer blechernen Theaterrüstung verfluchten Schicksal; Slevogt begnügt sich mit einem eleganten Pinselspiel. Es treibt ihn die Lust an der Arabeske und an dem Capriccio delikater Farbenflocken, die ihn auch seine entzückenden Titelblätter, so die Ouverture zu „Alladins Wunderlampe", mit heiterer Sinnlichkeit komponieren liess. Zuweilen freilich schlägt auch bei Slevogt der Dämon in flackernden Flammen; so in dem kleinen Bildchen aus Tausend und eine Nacht, das zu den Sensationen der Fuchsschen Sammlung gehört. Wie hier die nackten Weiber im grellen Feuerschein aufleuchten, wie sie sich mit den lauschenden Nachtgesellen zu einem diabolischen Knäul verwirren, das ist nicht mehr mit disziplinierter Artistik poetisiert, das ist mit der Brunst des Visionärs geschaut.



MAX SLEVOGT, TITEL ZU ALLADINS WUNDERLAMPE. FARBIGE ZEICHNUNG

Aus Slevogts letzter Periode besitzt Fuchs einen hellen „Strand von Nordwyck", der, mit Liebermann verglichen, die leichtflüssigere, mehr dekorierende als dekorative Hand zeigt. Ferner eine, mit Neuschnee überrieselte Landschaft und eine sehr flotte Skizze zu dem eben fertiggewordenen „Somali", nach dem prächtigen Modell, das auch den Bildhauer Kolbe erregte. Diese letzten Arbeiten gehören durchaus zu der Klasse der „Georgiritter"; nur scheinen sie energischer nach grosser Flächenwirkung zu streben. Sie lassen darum die Meinung Volls über die letzten Arbeiten Slevogts unverständlich erscheinen, nämlich: „dass sie diesseits der impressionistischen Bewegung liegend, gerade jetzt eine natürliche Weiterbildung zu dreidimensional frei und rund entwickelter Gestalt geben". Genau das Umgekehrte trifft zu und scheint auch in Slevogts Wesen begründet.

*

Am Don Quichote scheiden sich Slevogt und Daumier. Slevogt gibt das Ornament einer Episode; Daumier hämmert mit wutvollen Schlägen eine fürchterliche Groteske zur Grösse einer plastischen Monumentalität. Bei Daumiers wahnwitzigem Ritter, der wie eine gigantische Vogelscheuche auf seiner deformierten Bestie hockt, bei diesem, aus Licht und Schatten wildgekneteten Götzenbilde, denkt man an die Teufel und Vampyre, die an den gotischen Domen nisten. Man meint das Aufkreischen der Wasserspeier hoch oben vom Dachgesims zu hören. Eine grausame Mystik nimmt uns den Atem. Die plastische Gewalt dieses Don Quichotegespenstes weckt die Erinnerung an den Ratapoil, den Daumier einst in schäumendem Hass modellierte, die napoleonische Idee zu töten. Das ist es, was dem Werke Daumiers über sich selber hinaus zwingende Wirkung gibt: das das Sichtbare Symbol für Erlittenes und Gewolltes ist. Daumier sieht sich selber, sieht die träumende Sehnsucht des Volkes im Don Quichote. In Slevogt glüht kaum etwas von diesem Brand zur Aktualität des Tages. Er ist kein sozialer Pathetiker. Er spielt gern ein wenig Komödie, auch wilde Dinge, Mord und Zauberei; aber er giebt nicht sich selber zum Objekt und stirbt nicht an der eigenen Tragik. Er steigt nicht aus der Tiefe des Volkes, noch wartet er auf die



MAX SLEVOGT, STILLEBEN. 1900



MAX LIEBERMANN, KORNFELD. PASTELL. 1897

Resonanz der Masse; er will niemandem Standarte und Fanfare sein. Daumier aber hiess man die Trompete der Revolution.

Es giebt von Slevogt das Titelblatt zu einer sozialdemokratischen Maizeitung; es ist nicht mehr als eine Allegorie von guter Qualität. Durch Slevogt wird wohl nie jemand auf die Barrikade getrieben werden. Wenn Daumier aber seine Emeute gleich einem vulkanischen Ausbruch hervorstürzen lässt, so soll die Welt in Trümmer gehen. Zu Slevogt müsste ein geschärfter Thomas Theodor Heine und eine männlich vergrösserte Käthe Kollwitz hinzukommen, um ihn dem Wesen Daumiers verwandt zu machen. Nur einmal ist Slevogt diesem Unsterblichsten in Daumier nahegekommen: beim schwarzen D'Andrade und bei den dazu ge-



MAX LIEBERMANN, STICKERINNEN. 1882

hörenden Skizzen zum Besuch des steinernen Gastes, deren eine in der Sammlung Fuchs hängt. In der toten Hand des Komturen, die von dem Lebenden entschlossen ergriffen wird, offenbart sich ewig Menschliches. Im übrigen aber, in den Indianern des Lederstrumpfes, auch in denen der Ilias und in sämtlichen Räubern des Morgenlandes sprüht und blitzt gewiss eine fabulierende Phantastik, eine pikante Theatralik, eine quirlende Lust an der Vitalisierung von Hieroglyphen; was aber mangelt, ist dieses: die Not der Seele und der Schrei nach Erlösung. Vielleicht könnte man an die Löwen und die Beduinen des Delacroix erinnern; wenn man nicht wüsste, dass solche afrikanische Romantik Daumiers geistigem Vater unendlich mehr war, als ein illustrativer Rausch. Delacroix und Daumier entwirkten mit jedem Strich Metaphysisches. „Ce gaillard là a du Michel Ange sous la peau", sagte Balzac vom jungen Daumier. Die Illustrationen Slevogts zeigen eine letzte Verwandtschaft zu den sinnlichen Spielen des Watteau.

Slevogt dankt dem Daumier viel; Liebermann liebt ihn. Zuweilen hat man den Eindruck, als ob durch solche Liebe dem Daumier eine neue Erfüllung käme. Gewiss, wenn Liebermann die Fischer, die Bauern oder das Volk von Amsterdam gestaltet, so liegt ihm nichts ferner, als die soziale Propaganda. Da er aber in Ehrfurcht „sich von dem Objekt das Gesetz diktieren lässt", so wirkt er in sein Werk vieles ein von des Menschen Leid und Sehnsucht. So kommt es, dass Liebermann, nur anschauend und aller illustrativen Absicht fern, mehr vom Drama des Lebens gestaltet als Slevogt, der sich um die Themen Daumiers müht.



MAX LIEBERMANN, BÖRSE IN AMSTERDAM. PASTELL. 1901



MAX LIEBERMANN, BADENDE KNABEN. 1902

ZWEI ALTNIEDERLÄNDISCHE VARIANTEN DES FEIGENBLATTES

VON

KARL VOLL

Im Kreise des Meisters vom Marientode giebt es eine Komposition, die sehr grossen Erfolg gehabt hat und in vielen Wiederholungen vorkommt. Die Madonna, deren eine Brust auffallend entblösst ist, hält das auf einer Brüstung stehende nackte Kind. Neben ihr steht der heilige Josef. Die besten Exemplare sind im Wiener Hofmuseum und in der Eremitage von St. Petersburg. Ein anderes, recht gut ausgeführtes, aber doch nicht sehr qualitätsvolles, jedenfalls nicht vom Meister selbst herrührendes besitzt die Londoner Nationalgalerie.

Die Komposition steht unter dem Einfluss der Schönheit, wie sie sich die Renaissance dachte: üppig und sinnlich. Der grosse Erfolg ist wohl damit zu erklären, dass sich diese aus der Berührung mit italienischer Kunst kommende Tendenz mit der nationalen Feinheit und Sicherheit der Technik verband. Je eleganter der Künstler zeichnete und malte, desto mehr kam die lockende, auch bei Madonnenbildern damals gar nicht selten zu beachtende sinnliche Wirkung heraus. Das scheint nun der Maler der Londoner Variante gespürt zu haben; denn er verhüllt die etwas gar zu reizvolle Nacktheit des Christuskindes durch — nicht etwa ein Feigenblatt, sondern durch das Kreuz eines Rosenkranzes, das dem göttlichen Knaben um die Lenden geschlungen ist.

Das Kaiser Friedrich-Museum besitzt eine aus dem Jahre 1516 stammende grosse Tafel von Mabuse: Poseidon und Amphitrite. Die sehr opulenten Gestalten des Paares, das über die Meere herrscht, stehen in einer nach Art des Mabuse reich entwickelten antiken Architektur. Vielerlei Ornamente zeigen

des Künstlers Freude an dem Schatz der neuen, aus dem Süden übernommenen Zierformen. Hier herrscht schon die reife nordische Renaissance, vielleicht ist sie in manchen Details sogar schon der Überreife nah und doch klingt überall in der Berechnung und vielfältigen Modellierung der Formen noch durch, dass Mabuse in spätgotischer Kunstübung erzogen worden war. Recht im Einklang damit schien mir immer der barocke Charakter des Ganzen und damit wieder der Umstand, dass Poseidon an Stelle eines Feigenblattes eine sehr zackige Muschel trägt. Trotzdem sich dieser gewiss sonderbare Umstand durch rein kunstgeschichtliche Erwägungen erklären lässt, zweifle ich heute doch daran, ob meine frühere, oben gegebene Anschauung sich halten lässt.

Es giebt ein Buch über Amerika, das von Americanasammlern sehr geschätzt ist, weil es die zweitälteste Ansicht von New York oder vielmehr eine Kopie der ältesten enthält. Das Buch ist von Dr. O. Dapper 1673 in Amsterdam veröffentlicht worden und hat den Titel: „Die Unbekannte Neue Welt oder Beschreibung des Weltteils Amerika und des Süd-Landes etc."

Der Verfasser behauptet auf dem Titel, dass die Abbildungen nach den von ihm im Lande selbst gemachten Beobachtungen hergestellt seien. Ich zweifle aber daran, weil ich keine einzige nur annähernd richtige Abbildung der für Amerika charakteristischen Kakteen fand. Da fiel mir nun folgende Stelle im Text S. 319 bei der Beschreibung des Städtleins Nata in der Nähe von Panama auf: „Sie gehen ganz nackt, ausgenommen, dass die Männer ihr männliches Glied in einem Schneckenhorne verbergen."

Wenn der Verfasser nicht im Lande selbst war, sondern nur aus der von ihm ja auch reichlich angegebenen alten Literatur über Amerika geschöpft hat, dann mag er doch wohl auch bei dieser Notiz einer alten Quelle gefolgt sein. Es scheint mir nicht ausgeschlossen, dass Mabuse, der in seiner Heimat leicht mit Seefahrern zusammenkommen konnte, von einem solch merkwürdigen Bekleidungsstück der Eingeborenen gehört hat, und dass er es für eine Tafel benutzte. Das wäre nun ein sehr interessanter Fall und vielleicht der erste von einer Beeinflussung niederländischer Kunst durch Amerika.



MAX LIEBERMANN, BEI DER KÖNIGIN GEBURTSTAG IN AMSTERDAM. 1904

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Die Gruppe der „Futuristen", die aus dreizehn Dichtern, fünf Malern und einem Musiker besteht, und die Bilder ihrer malenden Mitglieder in einer Veranstaltung des „Sturms" ausgestellt hatte, interessiert nur in einer Weise: völkerpsychologisch. Es handelt sich um italienische Künstler. Italien ist ein hinter der modernen Entwickelung zurückgebliebenes Land, das den Ehrgeiz hat, das verlorene Terrain mit doppelt raschen Schritten wieder aufzuholen. Es ist etwa in der Lage Russlands, der slavischen Länder oder Ungarns. Wenigstens im Künstlerischen. Darum sind diese jungen italienischen Revolutionäre so radikal bestrebt, den Impressionismus nicht nur zu erobern, sondern gleich auch weit darüber hinauszugehen. Den Teufel auch, man soll doch sehen, dass nun auch sie da sind. In der jungen russischen Kunst ist es ähnlich; Anarchismus ist wohl stets die Kulturform der sehr Ehrgeizigen, denen es an innerer Gestaltungskraft fehlt. Es ist bezeichnend, dass es allen diesen nach oben drängenden Völkern zweiten Ranges durchaus an Talent mangelt und an lebendigen Traditionen.

Die Futuristen sind insofern waschechte Neu-Italiener, als sie, ihrer Malerei nach, unsagbar talentlos sind. Da sie aber talentlos sind und doch das „Höchste" und das „Letzte" wollen, so muss notwendig nicht nur der Kitsch, nicht nur die Phrase, sondern sogar die Lüge zum Vorschein kommen. Sieht man von all dem geschwollenen Unsinn der Gedankenornamentik ihrer Manifeste – unter dem thun sie es nicht — ab, so bleibt als Kern etwa die Meinung man könne, nein man müsse Bewegung, das heisst mehrere zeitliche Zustände zugleich oder besser: die Zeit schlechthin malen. Nicht im übersetzten Sinn, wie Rembrandt es gethan hat, nein, die Zeit an sich als optisches Erlebnis. Ebensogut könnte man behaupten, es liessen sich Geräusche malen. Man sieht: wo es an Talent fehlt, da stellt sich gleich wieder die Ideenkunst, die erzählende Stoffkunst, die an Gegenständen haftende Romantik ein. Was vor hundert Jahren vornehm empfindende Männer in der Malerei mittels der Legende, der Historie, der Anekdote wollten, das will hier ein lautes, unvornehmes Jünglingsgeschlecht mit Hilfe des wohlfeilen Symbols sozialer oder naturwissenschaftlicher Färbung. Mehr ist über diese Erscheinung nicht zu sagen. Mit der modernen Malerei hat diese neueste Bewegung kaum noch zu thun. Es ist eine neue, immerhin merkwürdige Art jener Kulturcharlatanerie, die heute epidemisch gleich ganze Bevölkerungsteile ergreift. Was von fern in den Malereien der Symbolkonstrukteure, die sich Futuristen nennen, die Kunst berührt, das haben Künstler wie Strathmann, Klimt, Thorn-Prikker, Toorop, Khnopff, Stuck, van de Velde, Endell und andere mit persönlicher Gestaltungskraft und sachlicher Logik längst schon ausgebildet. Wenn man vor den Bildern der Futuristen erstaunen muss, so thut man es nur um der Talentlosigkeit willen, die sich darin offenbart.

❋

Ein paar Zimmer mit feinen alten französischen Möbeln waren bei *Herrmann Gerson* ausgestellt. Neben den englischen Mustern — man wurde an die vorzügliche Ausstellung der englischen Möbel, die vor zwei



KARL WALSER, KIRCHE IN BERLIN
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

Jahren in denselben Räumen stattfand, erinnert — können auch diese französischen Formen, vor allem die der Revolutionszeit, unseren modernen Möbelkünstlern als Vorbilder empfohlen werden. Als Vorbilder, nicht als Objekte der Nachahmung.

❁

Bei *Paul Cassirer* gab es eine herrliche Cézanneausstellung. Der grosse Saal sah aus wie ein Museumsraum mit Bildern eines alten Klassikers. Es ist von Cézanne in diesen Heften schon so oft die Rede gewesen, dass sich ein Eingehen aufs Einzelne in diesem Fall erübrigt. Um so mehr als wir demnächst wieder einen Aufsatz über diesen grossen modernen Meister zu bringen gedenken. Zudem: wenn man anfängt findet man nicht leicht ein Ende, weil diese edle Malerei sich des ganzen Menschen bemächtigt.

Selbst neben diesen Bildern noch wusste Maria Slavona lebhaft zu interessieren. Sie ist eine Frau, das heisst, sie ist als Künstlerin nicht selbständig, sie lebt von den Anregungen der Männer; wie sie es aber thut, das stellt sie in die erste Reihe aller modernen Malerinnen. Sie hat von Renoir und Manet, von Monet und Slevogt gelernt und noch von vielen Anderen; aber sie hat es so intelligent, frisch, unbefangen und vornehm-kühn gethan, wie man es selten findet. Ihre Malerei ist herzhaft, heiter und wahrhaft liebenswürdig. Sie versteht mit einem unschuldigen Raffinement vom Technischen, von der Form und der Farbe aus zu denken und zu gestalten. Vor allem zwei Blumensträusse von renoirartigem Reichtum geben von der künstlerischen Kultur dieser Frau eine hohe Meinung; und in dem grossen Bildnis Maria Mayers in ganzer Figur ist die Anschauungsweise Manets so ins Frauliche übertragen, wie die neben dem Meister doch lebende Berthe Morisot es verständnisvoller auch kaum gekonnt hätte.

E. R. Butler, der englische Schwiegersohn Monets, beweist mit seinen Bildern, wie leicht sein ihm zum Vorbild gewordener Schwiegervater von Nachahmern ad absurdum geführt werden kann.

Der in Paris lebende Deutsche E. H. Wolff steht noch schwankend zwischen zwei Darstellungsformen. Doch enthalten seine Arbeiten an vielen Stellen etwas Treffendes, das auf Entwickelung deutet.

❁

Die Ausstellung bei *Fritz Gurlitt* hatten schon sommerlichen Charakter insofern, als eine grössere Anzahl gewichtiger alter Bilder aus dem Besitz des Hauses gezeigt wurden. Von dem Münchner Seyler sah man geschmackvolle, dekorativ breit — zu breit — gemalte Strandbilder, von Eva Stort Beispiele einer ernst strebenden Landschaftskunst und von Hodler einige seiner graziös harten Landschaften und Zeichnungen. Der Deutsch-Amerikaner O. Bluemner überzeugt mit seinen starkfarbigen Vereinfachungen nur halb. Es sieht aus, als wäre er mehr von einer übernommenen Darstellungsform als von eigenen Naturempfindungen ausgegangen.

„Arbeit" hiess die Kollektivausstellung, die der Münchner Fritz Gärtner bei *Keller und Reiner* veranstaltet hatte. Seinen Bildern, Zeichnungen und Skulpturen nach ist Gärtner ein Mann schnellfertiger Begeisterung. Seine Art ist rauschhaft. Er will das „Grosse", aber er will es immer auf den ersten Hieb und in kürzester Zeit. Er sucht es im Stoff. Er glaubt, wenn er das wirkungsvolle Motiv hat oder den starken Kontrast, so habe er schon das Werk. Es ist schade, dass soviel Pulver umsonst verschossen wird. Die Pathen dieser effektreichen, explosiven und recht rohen Kunst sind Millet, Segantini, Liebermann und Meunier vor allem. Am meisten Anteil aber hat das Münchner Atelier.

K. S.

DÜSSELDORF

In der *Kunsthalle* gab eine Kollektion von 43 neueren Werken A. Deussers einen interessanten Überblick, an Proben aus den Jahren 1905—11. Die früheren Bilder — tonschöne Landschaften mit bewegten Figuren — sind noch ganz impressionistisch und unstreitig am originellsten und erfreulichsten; während nachher der Einfluss Cézannes zwar nach der rein technischen Seite hin günstig (in bezug auf Reinlichwerden der Palette und lebhaftere Instrumentierung der Farbe), hingegen in geschmacklicher Beziehung eher verwirrend gewirkt hat. Es wäre vielleicht gut, diese Kollektion einmal aus dem Westen herauszuthun und sie einer schärferen Konkurrenz (Berlin!) gegenüberzustellen; gewiss könnte provinzielle Überwertung da verdientermassen korrigiert werden.

A. F.

BREMEN

Platzmangel zwang uns im vorigen Heft diesen Schluß des Berichtes über die Künstlerbundausstellung zurückzustellen. Wir lassen ihn hier folgen. D. Red.

In einem Kabinet hat man einige Vertreter der Neuen Sezession und der Münchner Neuen Künstlervereinigung als ein Völkchen für sich etwas eng zusammengethan. Dem kritischen Kunstfreund, der, aus einer anderen Umgebung erwachsen ihnen entgegentritt, geziemt es zu schweigen. Es ergeht ihm wie einem, der Gedichte in einer Sprache rezitieren hört, die er nur unvollkommen versteht. Sein Gefühl sagt ihm, dass hier in Pechstein, Erbslöh, Nolde, Kanoldt, Melzer starke Begabungen leben. Und wenn irgend etwas seine Sympathie diesen — nicht an Jahren, aber an Zielen — Jüngsten zuwenden kann, so ist es die masslose und unanständige Verlästerung, der sie bei einem Teile des Publikums ausgesetzt sind.

Im Skulpturensaal wiederholt sich in kleinerem Rahmen und in strengerer Auswahl das Nebeneinander der Gemälde. Auch hier begrüssen wir alte Bekannte — Tuaillons vortreffliches grosses Relief des Herkules mit

dem Eber, Elkans polylithe Persephone und die ernsten reifen Büsten Hahns. Dieser Letzte überrascht uns übrigens noch mit einem sehr gelungenen ersten Versuch in Porzellanplastik, einem lächelnden Frauenköpfchen von liebenswürdigster Anmut. Klinger hat als seine neueste Arbeit einen Marmorbrunnen eingeschickt. Einem korinthischen Kapitell von mächtigen Ausmessungen entsteigt, wie dem Kelche einer grossen Blume, bis zur Hüfte sichtbar ein junges Weib, das sich mit eingestemmten Händen nach vorn neigt, als wollte es sich in dem Wasserspiegel unten beschauen. Befremdlich — und menschlich ergreifend in dem Ringen um den lebendigen Ausdruck einer tiefgefühlten Idee. — Kolbes anmutig bewegte Japanerin repräsentiert den verfeinerten Impressionismus der Plastik und Hoetger den neuen Stil, der über Maillol zu orientalischen Quellen der Anregung zurückweist. Hoetgers strenger und edler Bronzeguss eines jungen Weibes gehört zu dem Wertvollsten der Ausstellung. Von den starren polychromierten Terrakottafiguren Erich Stephanis sei nur bemerkt, dass sie den immer beherzigenswerten Beifall der Jugend finden.

Die lehrreiche und anregende Ausstellung hat in Bremen die leidenschaftlichsten Diskussionen und reichliche, zum Teil recht trübe Redeströme ausgelöst.

Gustav Pauli.

HAMBURG

Das Ereignis des Monats März sollte eine Ausstellung älterer Hamburger Porträts (bis 1850) aus Privatbesitz werden, die der *Kunstverein* veranstaltet hat. Da aber Lichtwark seit bald dreissig Jahren alles wirklich Gute für die hiesige Kunsthalle an sich gezogen hat, so ist im Privatbesitz nicht viel übrig geblieben.

Der *Kunstsalon Commeter* brachte eine gute Reihe von Landschaften, Porträts und Einzelfiguren Hodlers. Von den neueren Werken sind eine grosse „sitzende weibliche Gestalt“ und Landschaften vom Thuner See voll Kraft und Zartheit, rein empfunden. Dazu kamen vier Bilder aus der hiesigen Privatsammlung Friedmann.

Im *Kunstsalon Bock* ragte aus einer Unmasse von Mittelmässigkeiten nur der junge Fr. Wehlandt, ein Beckerath-Schüler, mit einem malerisch freien „Selbstbildnis“ und einem „Schauspieler-Porträt“ hervor.

Im April war bei *Commeter* mit grossem Aplomb der Budapester Rippl-Ronai eingezogen, dessen Malerei mit naiver Unverfrorenheit an die mittlere Zeit van Goghs anknüpft und nach einem Rezept Bild auf Bild heruntermalt. Diesen Ausländer nach Hamburg zu importieren war nicht eben ein Verdienst. Daneben waren Farbenholzschnitte des Bozeners Carl Moser ausgestellt. Diese neueren Blätter erreichen in keiner Weise den Reiz der älteren Arbeiten. Walter Klemm und Martha Cunz-München gaben sich in derselben Technik kräftiger. Eine Menzelkollektion enthielt Bilder aus der Sammlung Behrens und Zeichnungen aus der Sammlung Wolffson. Der Bildhauer Henry Glicenstein trat auch als Maler hervor und interessierte durch impulsive Sicherheit des Vortrags.

Der *Kunstverein* zeigte eine grosse Kollektion von Carlos Grethe, Bilder aus dem Hamburger Hafen, die eigentlich nur stofflich interessieren, da die Disziplin fehlt, die zur Form drängt. Hakon.

MAGDEBURG

Der *Kunstverein* veranstaltete im April eine Ausstellung von Gemälden Max Beckmanns, der in solchem Umfang bisher noch nie ausgestellt hat. Man übersieht das Werk seiner letzten Jahre vollkommen; vor allem sind es die umfangreichsten Gemälde, wie Sintflut, Auferstehung, Kreuzigung u. a., die der Ausstellung einen monumentalen Charakter geben. Erst in der Gemeinschaft vieler Werke erkennt man den Geist des Vorwärtsstrebens des jungen Künstlers und den Versuch einer Synthese aus Rembrandt, Rubens und dem deutschen Impressionismus. K. F. Sch.

FRANKFURT A. M.

Aus den Mitteln des *Städelschen Museumsvereins* wurde vor einigen Wochen ein bedeutendes Bild von Manet, „die Croquetpartie“ aus dem Jahre 1874, ferner ein früher Corot auf der Versteigerung der Sammlung Dollfuss in Paris erworben. Ihr Ankauf lehrt aufs neue, dass der abwartende Sammler nicht immer hinter dem um jeden Preis zugreifenden zurücksteht. Alte Sammlungen lösen sich auf und drücken durch das plötzlich vermehrte Angebot die Marktlage, oder der Zufall spielt sein im Kunsthandel nicht seltenes Spiel. Das jetzt im französischen Kabinet des Städelschen Instituts hängende Bild Manets (Abbildung im vorigen Heft, S. 414) war seit der Nachlassversteigerung des Künstlers (1884) spurlos verschwunden. Duret hatte es noch in seinem Katalog (Manet et son oeuvre) unter Nr. 170 ausführlich beschrieben. Wenn es also jüngst von einem kunstfreudigen französischen Schauspieler in Bern bei einem Trödler für wenige Franken aufgestöbert, von dem alten Duret und Renoir sofort wiedererkannt und dann von dem Direktor des Städelschen Instituts in schnellem Griff für eine mässige Summe erworben wurde, so mag dieses moderne Märchen für manchen Kunstsammler nicht ohne Reiz sein. Doch wird jeder diese Anekdote vergessen, sobald er vor dem Werke selbst steht. Im Städel hängt der neue Manet zwischen dem bekannten Monet, Kanal von Saardam, und einer trefflichen Seinelandschaft von Sisley. Gewiss sind die drei Werke in der Technik verwandt. Was aber diesen Manet so hoch über die beiden Nachbarn erhebt, ist die sich offenbarende Persönlichkeit des Meisters. Es ist ein rechtes Gelingen au premier coup, wie es Manet sich so oft vergeblich wünschte, das Ergebnis einiger weniger begnadeter Stunden.

Der neuerworbene Corot, ein sogenannter Corot

d'Italie, aus den Jahren 1825—27, zeigt die bedeutenden Anfänge des Meisters und lässt die spätere Entwicklung seiner Naturanschauung klar erkennen. Bei aller Freude an der Einzelheit verliert sich der Pinsel nie in Kleinlichkeit, wie man sie besonders bei den gleichzeitigen deutschen Italienerfahrern beobachten kann. Dadurch wird der einfache Naturausschnitt zu einer fast heroischen Landschaft, die die Tradition Poussins fortsetzt. Auch dieses Werk verliess erst in der Nachlassversteigerung das Atelier des Meisters. Lübbecke.

ROM

Im *deutschen Künstlerverein* ist im März eine Ausstellung von Bildern der Deutsch-Römer des neunzehnten Jahrhunderts aus römischem Privatbesitz eröffnet worden. Böcklin, Lenbach, Feuerbach, Marées und Hildebrand. Von den Lenbachs interessiert das grosse Bildnis der Königin Margherita, das sogar als Charakteristik enttäuscht. Einige schöne Pastelle verdienen Beachtung, besonders das der Contessa Taverna mit ihren drei Kindern vom Jahre 1885, ein ernsthaftes ehrliches Werk. Dann vor allem das schöne Porträt der Donna Laura Minghetti (1894) in seiner Harmonie von Gelb und Blaugrün; ein später Lenbach der besten Art, aus dem Besitze des Fürsten Bülow.

Von den Böcklins, die man zu sehen bekommt, stammen einige aus dem Hause des langjährigen Arztes und Freundes des Künstlers, Dr. von Fleischel. Da ist eine ganz frühe, während des ersten römischen Aufenthaltes entstandene kleine Landschaft, wie ein dunkler Corot, mit einem roten Figürchen darin, ferner Bild und Studie „Faun und Nymphe", Arbeiten aus einer entwickelten Schaffensperiode, als Böcklin schon seine helle starkfarbige Palette entwickelt hatte. Besonders die unvollendete Fassung des Werkes hat mit ihrer zarten frühlingshaften Farbenstimmung etwas unleugbar Frisches und Eigenartiges, in der Zusammenstellung der beiden Figuren, auch etwas Naives, das sich dann bei dem ausgeführten Bilde leider in eine harte Buntheit und eine etwas unlebendige Komposition umgewandelt hat. — Die eine Fassung des berühmten Werkes „Faun einer Amsel zupfeifend", die Fräulein Ehrhardt gehört, stammt aus der ersten Hälfte der sechziger Jahre. Den ganz frühen Böcklin zeigt ein noch an die romantische Landschaftsschule erinnerndes Gouache, „Nymphe im Walde" (fünfziger Jahre), das dem Duca Grazioli gehört, den späten Meister des Berliner Kreuzabnahmebildes vertritt der ergreifende Kopf einer weinenden Frau 1895, den der Maler Pallenberg hergeliehen hat.

Während so das Schaffen Böcklins in seinen verschiedenen Entwicklungsstufen wenigstens in einigen interessanten Proben vertreten ist, gehören die Bilder von Feuerbach, die in dieser Ausstellung gezeigt werden, alle drei ungefähr der gleichen Periode an, den sechziger Jahren. Neben einer belanglosen Naturstudie „Wasserfall" und einem in seinen blechernen Tönen und seiner etwas dekorationsmalerhaften Gesamtstimmung einigermassen unerfreulichen „Liebespaar auf der Bank im Park" behaupten die „Badenden Kinder" aus dem Besitze von Frl. Ehrhardt die Qualitätsstufe des mittleren Feuerbach, der Luft- und Lichtprobleme innerhalb des Rahmens seiner Figurenkunst mit grosser Diskretion behandelt. Den wirklich grossen Künstler verraten nur ein paar Zeichnungen aus der Sammlung Nast-Kolb: eine Zeichnung zu „Orpheus und Eurydike" in Hagen i. W. und dann der Kopf des Ariston für das „Gastmahl des Platon".

Es ist interessant, mit den Feuerbachischen Bildern einige Gemälde von Hans von Marées aus demselben Jahrzehnt zu vergleichen. Sowohl die kleine etwas verdorbene Schäferszene von 1869 als auch die grosse „Römische Landschaft mit Kindern" (1868), die beide aus der Sammlung Pallenberg stammen, zeigen eine viel geschlossenere künstlerische Persönlichkeit, als Feuerbach damals war. Was Marées hier giebt, ist schon etwas durchaus Eigenes, Grossartiges. Dies ist um so interessanter, als auch er, wie Feuerbach, von fremden Vorbildern hergekommen war. Doch hat er sie schneller überwunden. Der Schritt von dem herrlichen „Bad der Diana" (1863) zu dieser römischen Ideallandschaft mit ihrer merkwürdigen auf Braun, Grün, Grau, Perlmutter und etwas Rot aufgebauten Harmonie ist ebenso erstaunlich, wie er sich schliesslich als entscheidend erwies. Dieselbe Farbenanschauung findet sich wieder in dem Mann mit der Standarte (1880), gleichfalls aus der Sammlung Pallenberg, trotzdem der Künstler hier viel eingehender auf die Plastik der Gestalt eingegangen ist, als in jenen malerischen „römischen Landschaften". Vor diesem Standartenträger bedauert man, nicht auch einige Figurenbilder des späteren Thoma vor Augen zu haben. Dieses kleine Maréessche Werk könnte vorzüglich klarmachen, wo „Barthel sich gelegentlich seinen Most geholt hat". — Wie stark Marées Begabung in all' und jedem zur Monumentalität hindrängte, das sieht man ausser an einer sehr reichen Kollektion von Rötelentwürfen und Studien zu ausgeführten Gemälden, (Georg Pallenberg) besonders gut dann an der Studie zum Porträt Professor Dohrns. Hier ist einmal ein Fall, wo die Studie nach dem Leben nicht besser ist als das ausgeführte Gemälde; sondern all die Lebendigkeit und momentane Frische, die man an der Studie bewundert, hat das Neapler Fresko bewahrt, und die vielleicht an dem Dargestellten charakteristische Neigung des Kopfes, die in der Studie so naturwahr aussieht, ist dann dort auf der grossen Porträtgruppe zu einem höchst wirkungsvollen Kompositionsgedanken geworden. —

Den Malern reiht sich der Bildhauer Adolf von Hildebrand würdig an. Ein merkwürdiger Zufall will es, dass die Porträtarbeiten, die man von ihm sieht, zum grossen Teil Frauenbildnisse sind (ausser den Plaketten Bismarcks und Hans von Bülows), so dass man Hildebrand hier einmal von einer etwas ungewohnten

Seite kennen lernt. Jeder weiss, dass er früher einmal auf diesem Gebiete mit dem Bildnis der Frau Fiedler Erstaunliches geleistet hat. Seine inzwischen gereifte Kunst hat aber auch hier noch Vollendeteres zu geben. Abgesehen von dem wunderbar feinen Wachsrelief Olga von Gerstfelds, das zu seinen zartesten Arbeiten gehört, sei hier ein Meisterwerk aus jüngster Zeit (1911) genannt, die Bronzebüste von Fräulein Harry Herz. Ohne so überaus lebensnah zu sein wie im Bildnis Frau Fiedlers hat Hildebrand hier ein Maass von geistigem Ausdruck erreicht, wie es von seinen Männerbüsten wohl nur die des General von Asch aufzuweisen hat. In der Formbehandlung steht er, bei aller grossartigen Freiheit, auf dem Boden der allerbesten Tradition, die von Tassaert und Schadow herkommt. —

Der geschlossene Gesamteindruck, den mit diesen und einigen verwandten Werken die für Rom sehr interessante kleine Ausstellung macht, wird meines Erachtens unnötiger Weise dadurch gesprengt, dass ihr eine unzulängliche Kollektion graphischer Arbeiten von Klinger und Stauffer, sowie von Geiger und Greiner angegliedert ist. Ein Bild von Klinger „Nackter Mann und Vogelscheuche", eine um einen Atelierwitz bereicherte riesige Studie aus Greiners Besitz, sollten wegen ihrer Belanglosigkeit eigentlich bei einer solchen Gelegenheit nicht gezeigt werden. Ebenso könnten einige gute Studien Greiners (zum neuen Aphroditebild) sowie ein minder gutes Gemälde von ihm fehlen.

Emil Waldmann.

LEIPZIG

Die Ausstellung der zeichnenden Künste, die sich *Leipziger Jahresausstellung* nennt und die der Hilfe Max Klingers viel von ihrer Güte verdanken soll, ist sehr zu rühmen. Es ist in dieser schönen Veranstaltung fast alles Wesentliche zu finden, was in den letzten Berliner Schwarzweiss-Ausstellungen Aufmerksamkeit erregte; und es ist an neuen Arbeiten deutscher und fremder Künstler soviel Unbekanntes noch hinzugekommen, dass der Anspruchsvollste gefesselt werden muss. Wäre die Zahl der Werke beschränkt worden, etwa auf die Hälfte, so wäre eine Eliteausstellung sans phrase das Ergebnis gewesen. Einzelnes aufzuzählen ist nicht nötig. Es waren nahezu alle bekannten und talentvollen Künstler mit guten Arbeiten vertreten. Besonders wertvoll waren einige noch nie in Deutschland gezeigte Zeichnungen moderner französischer Maler. Eine Anzahl von Kleinplastiken waren mit sicherem Geschmack den Zeichnungen hinzugefügt worden. K. S.

MÜNCHEN

In der Frühjahrsausstellung der *Sezession* ist vor allem eine ziemlich ausführliche Ausstellung von Bildern und Radierungen Greiners zu sehen, teilweise aus dem Besitz W. Weigands.

Bei *Heinemann* fand eine Knaus-Gedächtnisausstellung statt. —

❊

Zu dem Aufsatz des vorigen Heftes „Die Tschudispende" haben wir eine Bildunterschrift zu berichtigen, die der Leser schon selbst berichtigt haben wird. Seite 386 muss es heissen — anstatt Aristide Maillol — Maurice Denis, wie es auch im Inhaltsverzeichnis angegeben ist.

SCHWEIZ

Der Lebensmittelverein in Zürich hat Ferdinand Hodler beauftragt, die Front eines mächtigen Neubaues mit 31 Fresken und einen Versammlungssaal mit zwei Wandbildern zu schmücken. Die Bilder sollen die schweizerische Arbeit veranschaulichen. Ihr Mitarbeiter ist glücklich, Hodler für diese wichtige Arbeit gewonnen zu haben. Joh. Widmer.

DRESDEN

Bei *Arnold* gab es eine Ausstellung: „Stätten der Arbeit". Man sah Bilder aus dem Betriebsleben der modernen Industrie, des Bergbaues, des Hüttenwesens, des Häuserbaues, des Verkehrs in den Häfen und auf den Grossstadtstrassen. Dazu: Soziales Motiv, Schwitzende, Leidende, gefesselte Zyklopen, entschlossene Sklaven. Dass man so etwas malen kann, dass man es in den Zeiten der sozialen Emanzipation gestalten musste, ist selbstverständlich. Man denkt an Courbet, Daumier und Millet. Man denkt aber auch an Meunier und begreift dann sofort die Gefahren, die hier lauern. Sie wurden in Dresden nicht ganz vermieden. Immerhin, das Niveau der Ausstellung war erträglich. Neben dem barocken Brangwyn, der turbulenten Kollwitz und dem beweglichen Klemm — der akademische Kampf und der malade Bracht. Das reine Kunstgefühl freilich wurde am tiefsten erregt von der Gruppe, die von Kalckreuth aufsteigend, in Liebermann gipfelt. Das Selbstverständliche ist immer mehr als das Absichtsvolle. Br.

STUTTGART

Die Sammlungen P. von Baldinger-Stuttgart, Fritz Rumpf, Potsdam (II. Teil, Rembrandtradierungen) und Emil Schröter, Dresden (moderne Zeichnungen) wurden vom 7.—11. Mai bei *H. G. Gutekunst* versteigert. Für Dürerstiche wurden u. a. bezahlt M. 12600, 3100, 4100; das Holzschnittbildnis Kaiser Maximilians brachte M. 1720, das Wappen Dürers M. 4600. Für 2 Blätter vom Meister des hl. Wolfgang wurden M. 3800 u. 3100 bezahlt. Die Rembrandtradierungen brachten Preise von M. 5500, 1980, 14500, 7200, 4050, 6050, 4900 usw. Zwei Exemplare von Klingers Brahmsphantasie erzielten M. 3000 u. 3150, Menzels Versuche auf Stein brachten M. 870. Ein Miniaturaquarell von Rud. Alt stieg auf M. 11000, eine Zeichnung Feuerbachs auf M. 1390, ein Aquarell Lud. Richters auf M. 2320.

CHRONIK

Der Berliner Bürgermeister Reicke hat beim Festmahl der Großen Berliner Kunstausstellung die Berliner Sezession angegriffen. Ohrenzeugen sagen aus, er habe die Ausstellung am Kurfürstendamm als Ganzes gemeint. Er könne authentisch darüber sprechen, da er eben aus der Sezession komme. Er müsse Künstler wie Kolbe, Hübner, Mosson und Slevogt ablehnen. (Slevogt hat, nebenbei bemerkt, gar nicht ausgestellt.) In einem später veröffentlichten, diese Rede interpretierenden Brief hat er dann gethan, als hätte er sich nur gegen die „französischen Importen" gewendet. Doch hat er in diesem Brief hinzugefügt, ein „sensationslüsterner Geschäftsgeist" hätte uns diese Bilder hergeführt. Leider ist dieser Heilige Georg nicht ein Privatmann, sondern Bürgermeister von Berlin. Er hat also offiziell gesprochen. Er hat geschrieben, er sei von den verfassungsmäßigen Organen auf seinen Posten gestellt worden, um zu gegebener Zeit öffentlich Stellung zu nehmen. Seine Tischrede ist ein politischer Akt. Darum mußte die Sezession die Angriffe öffentlich zurückweisen, wie sie es in guter Manier gethan hat und darum muß auch hier von der Angelegenheit gesprochen werden.

Es war nicht nur geschmacklos als Gast der Leute von der Großen Berliner Kunstausstellung die in einem grundsätzlichen Gegensatze zu ihnen stehenden Sezessionskünstler zu verkleinern, sondern es war auch illoyal. Konnte der Bürgermeister sein übervolles Herz nicht wahren, so musste er den Sezessionisten seine Meinung bei deren Festessen ins Gesicht sagen. Er hat aber auch grundsätzlich nicht das Mandat. Er wird von der Stadt besoldet, damit er seine Verwaltungsgeschäfte gut erledigt, nicht damit er ein Magister aller Deutschen sei. Wäre er eine starke schöpferische Persönlichkeit, die Wertvolles zu sagen weiß und das Recht hat sich aus eigenen Gnaden ein Mandat zu erteilen, so würde man trotzdem die Taktlosigkeit verzeihen. Nicht einmal die einzige That grösseren Stils aber, die Reicke versucht hat — die Gewinnung des Tempelhofer Feldes für Berlin — vermochte er durchzuführen, obwohl jeder tüchtige Kaufmann reüssiert hätte. Zudem zwingt er den Kunstfreund, zu sagen: charity begins at home. Ist er um das Ansehen der deutschen Kunst so besorgt, so sollte er, bevor er Slevogt „ablehnt" und die uneigennützigste und produktivste Künstlervereinigung, die wir haben, unlauterer Motive zeiht, verhindern, dass Frau Sabine Reicke in derselben Ausstellung, wo die Rede geschwungen wurde, mit aufdringlichem Frauendilettantismus ein Bild ausstellt, das wie eine grell kolorierte Momentphotographie wirkt und das nur irrtümlich nicht in die Plakatausstellung gekommen ist (etwa mit dem Text: Prinz Heinrich Baude, Treffpunkt der vornehmen Welt!) Und er sollte verhindern, dass die malende Bürgermeisterin dieses stolze Machwerk an den Katalogtischen als bunte Ansichtspostkarte verkaufen lässt, weil doch sonst leicht das Wort vom „sensationslüsternen Geschäftsgeist" unangenehm variiert werden könnte.

Allgemeiner gesprochen: die Vertreter der Kommune Berlin hätten alle Ursache beschämt zu schweigen, wenn von Kunstpflege die Rede ist. Wie will dieser entrüstete Bürgermeister es, zum Beispiel, rechtfertigen, dass Berlin noch immer nicht ein würdiges städtisches Museum für gute alte berlinische und gute moderne Kunst besitzt, trotzdem Hugo von Tschudi in Person eines Tages als Organisator eines solchen Instituts zu haben war, — dass im neuen Stadthaussaal der Bildhauer Gaul wieder übergangen ist, als es galt den Wappenbären zu modellieren — dass bei der Erteilung der vielen Aufträge für dekorative Plastiken die tüchtigen Berliner Künstler auf Kosten mittelmässiger Münchener übergangen werden, dass weder Slevogt, noch Corinth noch Hodler jemals Wandbilder für die Stadt gemalt haben — dass Liebermann, dem doch Adickes in Frankfurt, Petersen und Burchardt in Hamburg, Tramm in Hannover gesessen haben, in Berlin noch keinen Stadtvertreter offiziell gemalt hat, — dass bei der Ausschmückung von Schulen der Wettbewerb den Mitgliedern des Vereins Berliner Künstler nur ausgeliefert wird — dass ein Verein „für Gross-Berlin" die Grossstadtreformen freiwillig zu übernehmen sich gedrängt fühlt, die die Bürgermeister anzubahnen hätten, ja, dass diese Bürgermeister die freiwillige Hilfe dann noch indigniert von sich weisen — dass nicht allein die Museumsverhältnisse der Stadt, sondern auch die Kunstschulverhältnisse erbärmlich sind, während auf der andern Seite an der Sensationierung der Zoologischen Gärten seitens der Stadt rührig mitgearbeitet wird (der Fall Hagenbeck) — dass, alles in allem, die Kunstpflege der Reichshauptstadt hinter der des Staates sogar weit, beschämend weit zurücksteht.

Ein ungeheures Arbeitsgebiet harrt der schöpferischen Thätigkeit männlich kühner Bürgermeister. Georg Reicke sieht die Aufgaben nicht einmal. Er hat neulich einen langen Essai über die Grossstadt veröffentlicht, worin auch nicht ein Wort verriet, dass er die Grossstadt, die Zeit und sein Amt begriffen hat. Er meint, er sei von den verfassungsmässigen Organen auf seinen Posten gestellt worden, um mit Goethegebärden, im Namen von Hunderttausenden, in weithinwirkenden Tischreden gegen Picasso zu protestieren!

*

Über das Verhältnis der Münchener Alten Pinakothek zu der Neuen wird uns von sachverständiger Seite geschrieben:

Was in den letzten Monaten über die zwei Münchener Pinakotheken gemeldet wurde, ist in der Regel von irrigen Voraussetzungen ausgegangen. Diese zwei Institute sind völlig getrennt. Die Alte Pinakothek gehört dem Staat, der sie von der Krone übernommen hat, als Bayern vor ungefähr hundert Jahren seine Verfassung bekam. Merkwürdigerweise ist, trotz vieler Bemühungen, die Urkunde über diese Besitzveränderung nicht wieder aufgefunden worden; aber die Thatsache steht fest, dass der Grund und Boden, das Gebäude und die Sammlung dem Staate gehören und von ihm verwaltet werden. Auch trägt der Staat sämtliche Kosten. Davon sind nur eine nicht grosse Anzahl von Bildern ausgenommen, die allerdings zum Teil sehr wertvoll sind und deren Eigentumsrecht sich die Krone vorbehalten hat; dahin zählt vor allem die berühmte Sammlung der Brüder Boisserée, die vom König Ludwig I. erworben wurde.

Die Neue Pinakothek dagegen gehört der Krone. Hier sind das Areal, das Gebäude und der Grundstock der Sammlung Besitz der Zivilliste und es wird dieser Besitz von ihr aus verwaltet. Ihre Leitung ist einem Direktor übertragen, für den jedoch kein so grosses Gehalt ausgeworfen ist, dass er von ihm leben könnte. Er erhält nur einen sogenannten Funktionsbezug. Daraus entwickelte sich die Übung, die aber keineswegs unverbrüchlich eingehalten werden muss, dass einem Konservator der Alten Pinakothek die Leitung der Neuen vom Hof im Nebenamt übertragen wird. So war vor Jahren Herr von Pechmann, Konservator der Alten Pinakothek und Direktor der Neuen, dann hatte nach ihm der im vorigen Jahre verstorbene Maler August Holmberg die gleichen Ämter inne und jetzt ist dem Konservator der Alten Pinakothek Heinz Braune die Leitung der Neuen übertragen worden und zwar, wie seinen Vorgängern vom Hofe, nicht etwa vom Staate.

Die Krone hat seit Jahrzehnten die Neue Pinakothek nicht vermehrt. Der Prinzregent stellt die zahlreichen, zum Teil sehr wertvollen, auch ausländischen Bilder, die er erwirbt, in seinem Palais auf.

So ist die Neue Pinakothek als Hofgut einstweilen eine tote Sammlung. Ihr Direktor hat darum mit jenen Ankäufen, die der Staat alljährlich auf den Ausstellungen macht, nichts zu thun, er trägt keine Verantwortung für die Auswahl, und so sind alle Schlüsse, die gewöhnlich auf seine Thätigkeit im guten und schlimmen Sinne gezogen werden, unberechtigt.

Der Staat selbst hat aber kein ihm gehöriges Gebäude, in dem er die beträchtliche Anzahl der von ihm im Laufe der Jahre erworbenen Gemälde unterbringen könnte. Für diesen immer mehr fühlbaren Mangel bot ihm das Entgegenkommen der Krone Ersatz, als ihm gestattet wurde, die staatlichen Erwerbungen in dem der Zivilliste gehörigen Gebäude der Neuen Pinakothek auszustellen. Was die Bilder des neunzehnten Jahrhunderts betrifft, ist also der Staat nur der Gast in dem Hause der Zivilliste. Wir haben zu unterscheiden zwischen der zurzeit unveränderlichen Hofssammlung und der jährlich wachsenden Staatssammlung, die zwar durch das Entgegenkommen der Krone in einem Hause untergebracht sind, aber von sehr verschiedenen Stellen aus verwaltet werden. Der Teil, der die lebende Künstlerschaft am meisten interessiert, wird nicht von dem Herrn verwaltet, der nach seinem Titel „Direktor der Neuen Pinakothek" dafür verantwortlich erscheint. Die vom Staate gemachten Erwerbungen an neuen Kunstwerken unterstehen vielmehr dem Direktor der staatlichen Gemäldegalerien und das ist eben der Direktor der Alten Pinakothek.

Aus diesen Umständen ergiebt sich das sonderbare und unerquickliche Verhältnis, dass der Leiter der Neuen Pinakothek in seiner Hauptstellung als Konservator der Alten Pinakothek dem Direktor dieser Sammlung untergeben ist, dass aber sich alles umkehrt, so wie die Neue Pinakothek in Betracht kommt. Da ist der staatliche Direktor nur zu Gast und der ihm unterstellte Konservator ist Herr im Hause. Bald ist der eine, bald ist der andere an der Spitze. Wenn sich die zwei Herrn gut vertragen, lässt sich ja auskommen; wenn aber Meinungsverschiedenheiten entstehen, dann kann dieses sonderbare Verhältnis, diese Kreuzstellung recht unbequem werden. So hat z. B. der oben erwähnte letzte Direktor der Hofssammlung, August Holmberg, es nicht erreichen können, dass von Seite des Staats ihm der Titel Direktor der Neuen Pinakothek anerkannt wurde, der ihm doch vom Hof aus zugesprochen war. Das ergab Schnurrpfeifereien recht kurioser Art, wie sie anno tobak im kleinstädtischen Philisterleben an der Tagesordnung waren, wie man sie aber heute sich kaum mehr denken kann.

Haltbar sind diese Umstände nicht, aber man würde die Zügel doch noch am Boden schleifen lassen, wenn nicht die leidige Not, der Platzmangel, gekommen wäre. Die Neue Pinakothek ist seit Jahren überfüllt und für die Neu-Erwerbungen des Staates ist kein Raum mehr vorhanden. Sie werden in einem Depot der Alten Pinakothek aufgestapelt, das aber auch schon zu eng wird. Man wird daran gehen müssen, dem Staat ein eigenes Gebäude für die Kunstwerke unserer Zeit zu verschaffen. Dazu giebt es verschiedene Wege, über die jedoch hier nicht zu reden ist.



UKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Die erste Versteigerung, die in dem neuen Auktionshaus der *Gebrüder Heilbronn* stattfand, war die des Nachlasses von Reinhold Begas. Ein Ereignis in höherem Sinne konnte die Versteigerung nicht werden, weil ein eigentlich starkes künstlerisches Interesse für die Plastik von Begas kaum noch vorhanden ist. Der ernsthafte Kunstfreund blickt in dieser Beziehung ganz anders auf Begas' Werk als Walter Schott, der dem kürzlich Verstorbenen im Vorwort des im übrigen gut ausgestatteten Katalogs Hymnen gesungen hatte, aus denen wir uns nicht versagen wollen einige der komisch geschwollenen Sätze abzudrucken:

„Mit tiefster Wehmut durchschreite ich heute die weiten Räume, wo der Geist Reinhold Begas gewaltet!

Das Heiligtum des grossen Meisters, der von uns gegangen! Da, wo seine leuchtenden Augen, sein grosser Geist, sein sprühender Witz all die Menschen, die ihm nahen durften, begeistert, nun stehen sie verlassen all die herrlichen Schöpfungen, die selber Zeugnis geben von dem Riesen, der das Höchste und Schönste erstrebte, was Gott dem Künstler als einzigstes Ziel gesteckt.

Was Reinhold Begas für uns Deutsche, für die ganze kunstsinnige Welt bedeutet, was er speziell uns gewesen, werden erst diejenigen, die nach uns kommen werden, erfassen und begreifen.

Moderne Kunst! Moderne Richtung!

Wie oft hat der Meister nicht darüber gelacht! War er nicht selbst der Modernsten einer, war er nicht selbst der grösste Revolutionär? Hat er nicht Grösseres geschaffen, als all die sogenannten Modernen? Und in welcher Zeit! In der Zeit, als aller Kunstsinn daniederlag! Wären denn all die „Modernen" möglich ohne Reinhold Begas? Alle sind sie Kinder seines Geistes, seines Könnens; alle haben sich erst an ihm gebildet und sind gross geworden durch ihn! So lange die Kunst gepflegt, war ein ewiges Steigen und Fallen in den Kunstrichtungen zu beobachten. Aus der tiefsten Tiefe erstieg, wie ein feuerspeiender Berg, Reinhold Begas und schuf uns all die herrlichen Werke, die nun zur Versteigerung kommen sollen."

Wir notieren folgende Preise: Nr. 1 Adam und Eva, 1300 Mark; Nr. 2. Kindergruppe, Marmor 8000 Mark; Nr. 7 Der kleine Elektrische Funke, Marmor 21000 Mark; Nr. 17 Ringergruppe, Marmor 1800 Mark; Nr. 21 Pan und Psyche, Marmor 37000 Mark; Nr. 24 Der grosse Elektrische Funke, Marmor 67000 Mark; Nr. 15 Amor und Psyche, Bronze 7500 Mark; Nr. 23. Frau und Kind 9550 Mark; eine Bismarckbüste 3500 Mark; eine Moltkeküste in Marmor 3200 Mark. Von den in derselben Auktion versteigerten Bildern erzielte ein Leibl 1900 Mark, ein Lenbach 3000 Mark, ein Stuck 2400 Mark und ein Trübner 2100 Mark.

❋

Bei *Amsler & Ruthardt* kommt vom 5. bis 7. Juni die Sammlung Oskar von zur Mühlen, St. Petersburg, zur Versteigerung. Die Sammlung enthält Handzeichnungen und Aquarelle von Meistern nahezu aller Schulen vom fünfzehnten bis zum zwanzigsten Jahrhundert. Bemerkenswerte neuere Arbeiten sind vor allem darin von Berliner Künstlern — von Chodowiecki bis Liebermann —, von Schwind und Richter, Klinger, Genelli, Koch und Rowlandson.

❋

Auf der Antiquitätenauktion bei *Rud. Lepke* am 23. und 24. April wurden unter anderen folgende Preise erzielt: eine Kommode Louis XV., 700 Mark; Nussholzschrank, französisch, siebzehntes Jahrhundert 710 Mark, Nussholztisch, italienisch, siebzehntes Jahrhundert 820 Mark; friesischer Schrank, Eichenholz, 900 Mark; Danziger Schrank, Nussholz, 810 Mark; Kabinetschränkchen, Mahagoni, englisch, Ende achtzehntes Jahrhundert 1160 Mark; Nussholzschreibschrank, Mitte des achtzehnten Jahrhunderts 1480 Mark; Salongarnitur Louis XV. 2805 Mark; alte Meissener Porzellanplateau, um 1730, 1610 Mark; Kaminuhr aus Porzellan, Paris um 1800, 940 Mark; Kreussener Apostelkrug 830 Mark; vier Frankenthaler Statuetten, Modelle von K. Linck, altbayrisches Porzellan 4000 Mark; grosses Stangenglas 1585, 1350 Mark; Deckelpokal, silbervergoldet, Deutschland, sechzehntes Jahrhundert 1610 Mark.

❋

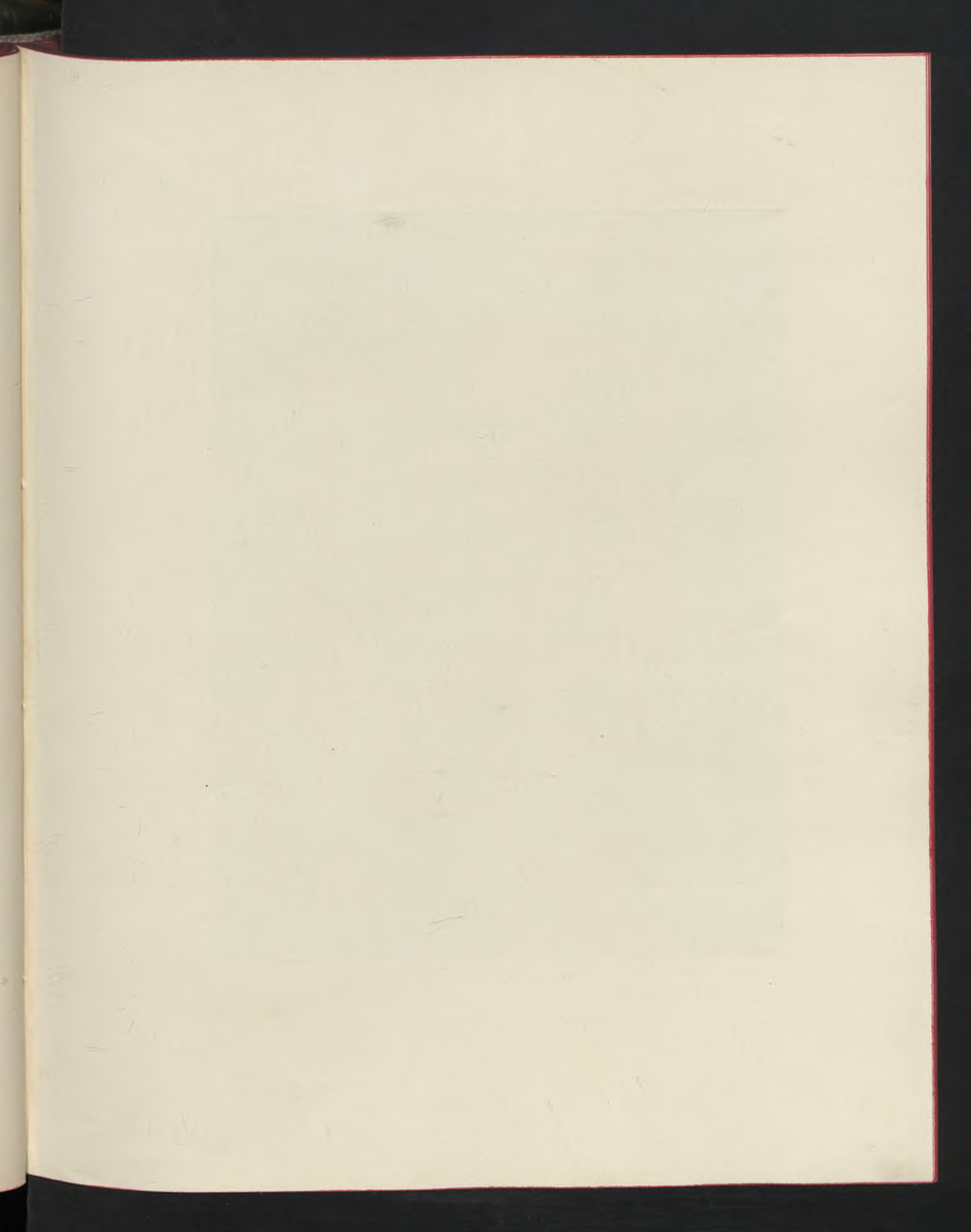
Von der Versteigerung der Sammlungen Freiherr von Horoch und Professor Zimmermann bei *Keller u. Reiner* sind folgende Preise zu notieren: Gilbert von Canal, Landschaft, 1300 Mark; Heinrich Zügel, Tierstücke, 2450, 3900, 2800, 3300, 4700 Mark; A. Achenbach, Scylla und Charybdis, 12000 Mark; Ferd. Hodler, Landschaft, 5850 Mark; Fritz Thaulow, Landschaft, 4400 Mark; W. Trübner, Kürassiere, 1400 Mark; Liebermann, verschiedene studienhafte Bilder, 1300, 1550, 2400 Mark; Knaus, Der Reiter und sein Lieb, 3000 Mark; M. Slevogt, Stilleben, 1100 Mark, Kampf der Finsternis mit dem Licht, 1100 Mark; Schönleber, Marine, 1050 Mark, La Panne, 1400 Mark; Defregger, Sepp mit der Pfeife, 4300 Mark; W. Trübner, Wirt im Odenwald, 2600 Mark; Hans Thoma, Landschaft, 4000 Mark; Karl Schuch, zwei Landschaften, 1500, 1500 Mark.

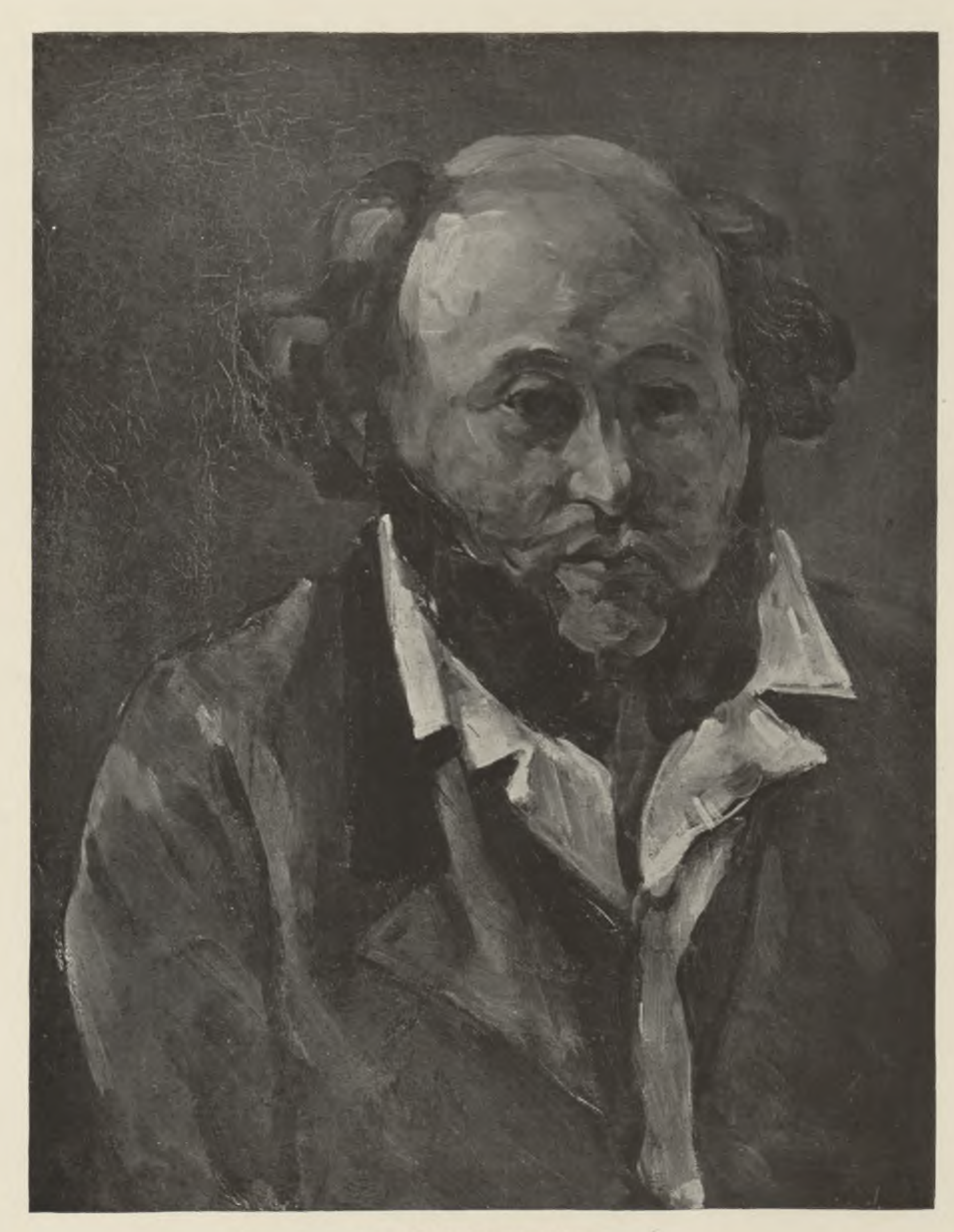
FRANKFURT A. M.

Am 4. Juni werden bei *Rud. Bangel* Gemälde alter und neuerer Meister aus dem Nachlass Roger von Werdts, Zürich, versteigert. Darunter sieben Bilder von Ferd. Hodler.

Anm.: Auktionsnachrichten s. a. Seite 471.

ZEHNTER JAHRGANG. NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 17. MAI. AUSGABE AM 1. JUNI NEUNZEHNHUNDERTZWÖLF.
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





PAUL CÉZANNE, SELBSTBILDNIS



PAUL CÉZANNE

ERINNERUNGEN

MITGETEILT VON JEAN ROYÈRE

Soviel ich mich entsinne, war ich an einem der ersten Sonntage des Jahres 1893 über die Gleichgültigkeit entrüstet, mit der die Leute in Dijon ihre Zeitung lasen. Ich war aus Auxonne gekommen, einer trübseligen, von Vauban erbauten Festung, um diesen freien Tag in dem Hauptort der Côte d'Or zuzubringen, und der „Nouvelliste" hatte mich vom Tode Ernest Renans unterrichtet. Doch im Café, wo sie bei Absinth oder Picon ihre Blätter lasen, war nicht einer unter den Gästen, der ausgerufen hätte: „Renan ist tot!" Die Mehrzahl überging sogar die vermischten Nachrichten, ohne sie zu lesen!

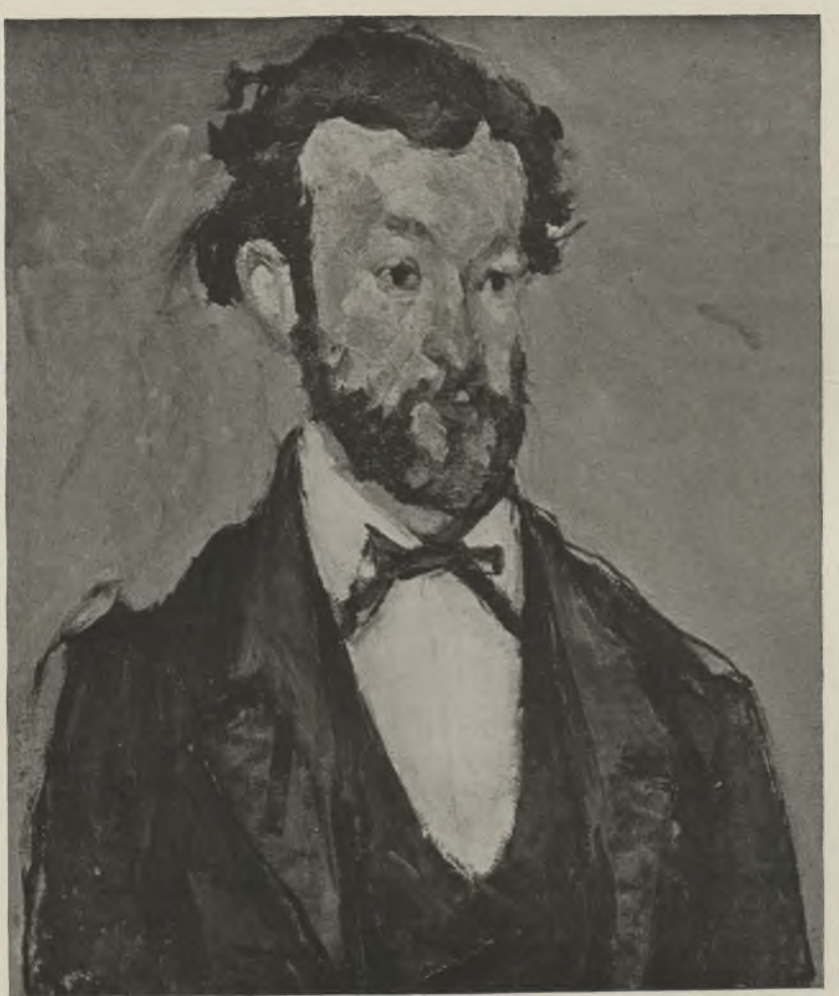
Aber am 24. Oktober 1906, als ein ausgespannter Flor unter den in diesem Jahr im Herbstsalon ausgestellten vier Leinwanden Cézannes mir seinen Tod ankündigte (der am vorhergehenden Tage in seinem Hause in der Rue Boulegon zu Aix in der Provence eingetreten war), freute ich mich beinahe über den geringen Eindruck, den dieser Flor machte und über die Gleichgültigkeit, mit der dieser Tod aufgenommen wurde. Cézanne war 67 Jahre alt! Und dann war es eben Paul Cézanne: ein Mann, den die Bewohner von Aix einmütig als Narren betrachteten, oder wenigstens als ein Original, das sich schlecht kleidete, zuweilen während einer ganzen Woche mit keiner lebenden Seele sprach, und dessen Bilder am Ende seines Lebens zu übertriebenen Preisen verkauft wurden. „Er ist tot", sagten einige Künstler, „beeilt euch eure Cézannes zu verkaufen, wenn ihr welche habt".

Einem Manne, der gelebt hatte wie Cézanne, und der fast bis zum letzten Augenblick gemalt hatte, ziemte ein stilles Ende. Sein Schicksal gewährte es ihm.

Ich hätte es als eine Schmach für sein Andenken betrachtet, als einen Verstoss gegen die Harmonie, wenn die Nachricht dieses Endes die Neugierde der Menge erweckt hätte — als handelte es sich um den Tod eines Königs oder eines Possenreissers.

Ich traf Cézanne im Jahre 1894 in unserer Vaterstadt Aix, bei dem Dichter Joachim Gasquel, einer von denen, die ihn am besten gekannt haben, ehe der Maler aus seinem Dunkel hervorgetreten war (Cézanne war zu jener Zeit noch nicht von Vollard aufgesucht worden und hatte noch keinen Haufen von Bewunderern gefunden). Seine Bescheidenheit schien mir ebenso unerschütterlich wie sein Glaube. Er war damals fünfzig Jahre alt. Sein Äusseres war fast das eines Vierundsechzigers: gross, ein wenig gebeugt, mit gesunder Gesichtsfarbe, fast weissem Bart und spärlichem Haar, die Augen ausserordentlich scharf, die Züge von äusserster Lebhaftigkeit, hatte er ein verwittertes, fast bäuerisches Aussehen. Nervös, dass es ihn nicht auf einer Stelle litt, brach er in lautes Lachen aus und ward dann plötzlich finster. Seine Sonderbarkeiten verrieten eine bittere Reizbarkeit.

Ich erinnere mich der Bewegung, die mich ergriff, als Gasquel mich vor eine seiner Leinwanden führte. Zwei Frauen im Vordergrund, zwei alte Frauen, die auf ein Stück Aixer Land blicken: „Sieh! das malt Cézanne jetzt. Was sagst du dazu?" Ich blieb lange stumm, überliess mich dann aber meiner Begeisterung. Doch Cézanne nahm mich bei der Hand und ich sah ihn ernst, bewegt, zitternd. Er sagte: „Ich bin ein einfacher Mensch. Man braucht mir keine Komplimente zu machen und nicht mich aus Höflichkeit zu belügen." Ich sage, was ich denke, erwiderte ich, ich bedauere, wenn ich es ungeschickt sage! Ihr Bild ist keine Wiedergabe der Natur, es löst etwas aus. Es erweckt keine Vorstellung, es malt. Und das ist ganz unser Land, sein Antlitz und seine Seele. Von meiner Aufrichtigkeit schliesslich überzeugt, weinte der grosse Mann: „So wäre mein Leben nicht verfehlt!



PAUL CÉZANNE. HERRENBILDNIS



PAUL CÉZANNE, BILDNIS SEINER FRAU

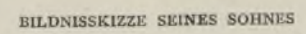


PAUL CÉZANNE, FLUSSLANDSCHAFT





PAUL CÉZANNE



BILDNISSKIZZE SEINES SOHNES — BILDNISSKIZZE SEINER FRAU

DÜSSELDORFER PRIVATBESITZ

Es wäre mir gelungen, etwas zu schaffen!" Gasquel unterbrach die kleine Szene mit ein paar Worten; er legte seine Hand auf die Schulter des Malers und sagte: „Sehen Sie, Cézanne, Triumph! jetzt haben wir die Akademien für uns!"

Leidenschaftlicher Starrsinn beherrschte Cézanne wie Puvis de Chavannes. Lange verkannt, verrufen, verhöhnt, setzten sie ihre geduldige Arbeit ruhig mit unverminderter Willenskraft fort, und der Ruhm, der Chavannes noch bei Lebzeiten zuteil ward, ebenso die plötzliche Berühmtheit des Malers aus Aix unmittelbar nach dem Besuch Vollards und nach zahlreichen Ausstellungen, die diesem folgten, störten weder ihre Seelenruhe noch thaten sie ihrer Integrität Abbruch. Sie betrachteten ihren Ruhm als Ermunterung, nicht als einen Lohn.

Puvis de Chavannes und Paul Cézanne glichen einander in der Schlichtheit ihres Geschmacks und ihrem edlen Stolz.

Wahrscheinlich um ein Gespräch über Malerei mit ihm zu vermeiden, spielte Chavannes, wenn er bei Freunden war, nach Tisch gern Lotto und trank in kleinen Schlucken Weisswein oder abgestandenen Champagner dazu. Er fand mehr Geschmack daran als an ästhetischen Abhandlungen. (Und was Cézanne anbelangt, so hatten die Kenner, die Schönredner von Aix in der Provence, ihn oft genug in Harnisch gebracht!) Er sagte eines Tages zu Emile Bernard, der ihn besuchte: „Ah, Sie sind Maler und Sie schreiben für Revuen?" — Ein andermal nach einer Unterhaltung über Malerei, an der er sich nicht beteiligt hatte, rief er aus: „Sie wissen doch, dass es nur einen Maler in der Welt giebt, mich!" Allein dieser Stolze vergass zuweilen seine „Studien" auf dem Lande draussen, duldete, dass man sich seiner Leinwanden als Unterlage für Möbel bediente oder um den Fussboden seines Ateliers damit abzureiben und lachte über die Geschicklichkeit, mit der sein Kind sie zerschnitt.

Er kannte die Qualen des Schaffens. Niemals befriedigte ein Werk ihn völlig, und zumeist liess er die Leinwand, von etwas anderm in Anspruch genommen, angefangen stehen. In seinem eifrigen Streben nach Harmonie und seiner Wut, nicht auf den ersten Schlag dazu zu gelangen, bearbeitete er mitunter eine treffliche Leinwand mit seinem Palettenmesser und zerstörte so ein werdendes Meisterwerk. Zuletzt bewachte sein Sohn ihn insgeheim, um diesen Attentaten zuvorzukommen. Ich sehe noch eine wirkungsvolle Landschaft vor mir, eine dämmrig nächtliche Stimmung von Visionen erfüllt, die er so verstümmelt hatte. Trotz der Bitten seiner Freunde wollte er nie wieder daran arbeiten.

Seine Exaltation bis zum Paroxysmus zu steigern, genügte mitunter ein Nichts — das Bellen eines Hundes zum Beispiel. Von seinem Sohne begleitet, besuchte ich Cézanne eines Tages in der Villa, wo er sein Atelier eingerichtet hatte — zwei Schritte vor der Stadt auf einer Anhöhe, von der aus man das ganze Thal von Aix und die benachbarten Hügel überschaute. Wir trafen ihn beim Waschen seiner Pinsel in dem steinernen Bassin, ein Schmuck aller Landhäuser im Lande des guten Königs René.



PAUL CÉZANNE, WINTERLANDSCHAFT

Er schien ganz ausser sich: „Dieser Hund, der seit einer Stunde dort bellt!“ rief er, als er uns erblickte, „ich musste alles stehen lassen und kann nicht mehr arbeiten . . .“ Seine Nerven bedurften der Ausspannung, und ich hatte den guten Einfall zu sagen: „Goethe hatte wie Sie einen Abscheu vor Kötern, Cézanne. Ein Hund bellte ihm eines Tages in die Ohren und er rief: Schreckliches Vieh! Glücklicherweise bin ich sicher, dein Geheul auf dem höheren Planeten, wo ich mit meinesgleichen leben werde, nicht mehr zu hören!“ Und Cézanne brach in Lachen aus.

Dieser Maler, der die Natur geduldig analysierte, um allmählich zu dem Mysterium vorzudringen, das die Geheimnisse der malerischen Sprache umhüllt, der Töne und Licht minutiös zerlegte, erstrebte eine so hohe Synthese, dass sie für ihn unmöglich wurde, wie sie es für alle ist. Er wollte das „Motiv“ seelisch vertiefen und der geringste Gegenstand ward ihm, wenn er ihn zu malen vornahm, eine Quelle der Pein wie der Freude. Beständig wiederholte er: „Je ne me suis pas réalisé!“

„Hier! schauen Sie das Porträt!“ sagte er eines Tages zu mir (er arbeitete seit Monaten daran: ein Bauernkopf mit wallendem Bart von ausserordentlicher Vornehmheit). „Das sind noch keine Augen: sie sind noch nicht herausgebracht!“ Cézanne träumte davon, das Maximum von Ausdruck mit dem Maximum der Vollendung zu vereinigen. Er zeigte mir gleichzeitig einen klassischen Madonnenkopf: „Das ist gemacht“, sagte er.

Auch hörte er nie auf, sein Handwerk zu lernen, und er liess nicht gelten, dass ein Maler anders als „nach dem Motiv“ arbeiten könne. Er stellte drei Totenschädel als Pyramide auf einen Schemel und



PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT



PAUL CÉZANNE, SOMMERLANDSCHAFT

war monatelang damit beschäftigt, eine malerische Realisierung zu erreichen. Seine Werke zeigen nicht die geringste Spur von „Subjektivität". Zum Beispiel sah er zwischen der Natur und den menschlichen Figuren eine völlige Harmonie. Er wollte einen innigen Zusammenhang zwischen ihnen, eine tiefe Übereinstimmung, damit das Bild trotz der fragmentarischen Behandlung eine überlegene Wesenheit offenbare. Als ich diese mir durch seine Landschaften suggerierten Betrachtungen eines Tages unbefangen in seiner Gegenwart aussprach, rief er: „Das ist merkwürdig, Sie sagen, was ich gedacht habe, was ich nie jemand gesagt habe, was ich mir selbst nicht einmal zu erklären vermag!"

„Was halten Sie", erwiderte ich, „von denen Ihrer Kollegen, die Poesie in ihre Arbeit legen wollen?"

Er lachte: „Als ich merkte, dass die École des Beaux Arts ein Unsinn ist", sagte er, „begann ich mit dem ABC. Man muss nicht malen, was man zu sehen glaubt, sondern was man sieht. Uns überläuft dabei zuweilen eine Gänsehaut, aber so will es unser Handwerk." Er zeigte mir den Hügel de Sainte Victoire (den er oft gemalt hat). „Sie sehen ihn", fügte er hinzu. „Er ist ein gutes Stück von uns entfernt, er selbst ist massig genug. In den Beaux Arts lehrt man Sie zwar die Gesetze der Perspektive, aber man hat niemals gesehen, dass die Tiefe sich aus einem Aneinandersetzen der vertikalen an die horizontalen Flächen ergiebt, und das eben ist Perspektive." Er lächelte und blieb lange nachdenklich. „Ich habe es nach langen Anstrengungen entdeckt und ich habe in Flächen gemalt, denn ich mache nichts, was ich nicht sehe, und was ich male, das existiert. Vielleicht bin ich ein Gelehrter, wer weiss? Allein ganz gewiss bin ich kein Dichter. Doch ich bin ein Maler, das genügt wohl." Cézanne wollte sich nichts „abgucken" lassen, und er fürchtete, dass man ihm seine Tricks „abluchsen" wolle, aber er war freimütig und vertrauensvoll, wenn man ihn überzeugt hatte.

Man weiss, zu welch verwirrenden Resultaten die Theoretiker des Kubismus in der Malerei seit zwei oder drei Jahren in Frankreich gelangt sind. Das obige, treu wiedergegebene Gespräch scheint mir festzustellen, dass Cézanne lange vor dem Maler Picasso und seinen Nacheifereren den „Géometrismus" ergründet hatte, aber er war wohl auf der Hut gewesen eine ganze malerische Theorie auf ein technisches Detail zu stützen, so wichtig es auch sein mochte. Denn wenn es wahr ist, dass die Malerei eine Sprache ist, die ihre eigenen Gesetze hat, und wenn man sie als eine strikte Kunst betrachten soll, ist es eine verwickelte Sprache, die sich nicht einer systematischen Vereinfachung anpasst. „Cézanne", sagt Picasso, „war ein zielbewusster Mensch. Das ist alles." Gewiss: aber das genügte für ihn, um eine Kunst von dreitausend Jahren, soweit es in menschlicher Kraft steht, zu erneuern, ohne den Spott zu verdienen, der sonst gerechtfertigt scheint.

Ich verhehle nicht, dass die Unterhaltung von Paul Cézanne, wenn er sich herbeiliess sich mitzuteilen, ausserordentlich dazu beitrug Aufschluss über seine Malerei zu gewähren. Sie rückt einen Punkt, den Hauptpunkt: dass er die Malerei als ein Stück des Absoluten ansieht, in helles Licht. Was Mallarmé in der Dichtkunst gesehen hat, hatte Cézanne in seiner Kunst empfunden und erforscht: nämlich dass es malerische Ideen giebt und dass es unmöglich ist sie von Ausdrucksmitteln zu unterscheiden. Es genügt also nicht, dass der Maler sein Sujet andeutet: das Sujet ist in Wahrheit unabhängig vom Bilde. Eine malerische Idee ist ein Stück Malerei. Sie hat ihren Ausdruck gefunden, wenn das Bild „est venu". (Cézanne sagte stets: „Cela vient" oder „Cela ne vient pas"). Eine solche Konzeption ist sehr tief: sie verwirft die Anekdote und befreit die Malerei von jeder Annäherung an andere Künste. Mutatis mutandis, das ist die Ästhetik Mallarmés, und der Einfluss dieser beiden Künstler, jedes in seiner Art, der noch bedeutsamer war als ihre Werke, wie berechtigt die Bewunderung der Dichtungen Mallarmés und der Stilleben Cézannes auch sein mag, ist daher erklärlich. Auch Mallarmé hatte nicht vermocht restlos zu gestalten und man muss zwischen den Zeilen seiner Werke lesen; man fühlt, sozusagen, das Unausgesprochene darin. Ebenso verhält es sich bis zu einem gewissen Punkte mit dem doch so ergreifenden Werke von Paul Cézanne.

Vor Cézanne unterschied man in der Malerei wie in der Poesie ein Genre und man konnte glauben, dass die Wahl des Genres bis zu einem gewissen Punkte die Technik bedingte, dass zum Beispiel die historische oder allegorische Freske, die Heiligenmalerei ganz andern Gesetzen gehorche als die Stilllebenmalerei erfordert. Cézanne schaffte diese Konventionen ab und ersetzte sie durch reine Malerei, wie Mallarmé die Poesie nicht durch Prosa oder Verse, sondern durch ästhetische Anwendung der Sprache zu definieren wusste. Das genügt vollkommen, die Macht dieser beiden Meister über die jetzigen Generationen zu rechtfertigen. Sie

haben, jeder auf seine Art, eine Umwälzung herbeigeführt.

Wenn man allem übrigen die Stilleben Paul Cézannes vorzieht, geschieht es nicht, weil er sich gerade darin ganz restlos hat ausdrücken können und in der Nacktheit des Gegenstandes die ganze Aufrichtigkeit seiner Kunst zutage treten liess? Seine Stilleben sind rührende Einfachheit, nackte Armut, mit einem Wort Wahrheit der Malerei, die nur Malerei ist, aber auch Intensität, Glanz, Kraft, das Vollendete in seiner ganzen Vollkommenheit. Enthusiasten könnten sagen, dass mehr Heiligkeit in einem Stilleben von Cézanne sei, als in einer Madonna des Guido Reni.

Es ist klar, dass kein grosser Unterschied zwischen diesen in ihrer Schlichtheit herrlichen Leinwanden und den komplizierten Werken besteht, wo er von einer völligen Harmonie, einer Landschaft träumt. Wenn man den Menschen in die Natur stellt, wenn man ihn nur skizzenhaft andeutet, merkt man, dass das Menschliche und die sinnlich wahrnehmbare Natur sich unaufhörlich verwandeln, während die Landschaft unveränderlich bleibt. Zum mindesten müsste der Künstler, um sie der Wirklichkeit durch eine Konvention gegenüberzustellen, die die Kunst degradiert, aus der sie eine Fiktion macht, im Menschen und in der Natur die Form auslösen, die sich nicht ändert. Er muss sich über Zeit und Zufälligkeit hinweg zur Harmonie erheben. Dem Streben nach dieser letzten Harmonie, dieser wirklichen Einheit hatte Cézanne sein Leben geweiht, und die Verzweiflung sie nicht zu erreichen, war es, die ihn erschöpfte und verbitterte. Dieses Ziel hätte er immer verfolgt und wäre er zweihundert Jahre alt geworden; darin liegt seine Erhabenheit.



PAUL CÉZANNE, STILLEBEN



GIOV. BATT. TIEPOLO, ZEICHNUNG



GIOV. BATT. TIEPOLO, ZEICHNUNG



GIOV. BATT. TIEPOLO, MEERESGOTTHEITEN, ZEICHNUNG

EIN SKIZZENBUCH TIEPOLOS

VON

PAUL KRISTELLER

Der lebensfrohen, sonnigen Kunst Frankreichs vor der grossen Revolution konnte nur ein einziger fremder Rivale die Alleinherrschaft, die jenes Land in allen künstlerischen Äusserungen wie im Geschmack nicht ohne Recht für sich beanspruchte, streitig machen. Die sinkende venezianische Republik allein konnte vermöge der Eigenart ihres Lebens und ihrer ganz selbständigen künstlerischen Entwickelung noch in jener Zeit einen Zauberer des Pinsels erstehen lassen, der sich kühn den bewunderten französischen Meistern der Grossdekoration als gleichwertig an die Seite stellen, ja vielleicht sogar über sie erheben durfte. Man sieht auch hier wieder, wie ähnliche physische und kulturelle Vorbedingungen ganz ähnliche, anscheinend durchaus individuelle künstlerische Erscheinungen erzeugen. Giovanni Battista Tiepolos Kunst, der äusserste Lichtkranz in der Glorie venezianischer Monumentalmalerei, wurzelt fest und tief im venezianischen Boden. Die stärksten, die massgebenden Anregungen verdankt sie Paolo Veronese, der mehr als Tizian oder Tintoretto der Wonne des Lebens künstlerischen Ausdruck zu geben verstanden hat; mehr als allen Vorbildern, aber gewiss dem Sonnenlicht und der Lebenslust ihrer unvergleichlichen Heimatstadt.

Wie mögen wohl die, die heute aus Lust des Widerspruchs die Bemühungen älterer Geschlechter von Kunstforschern, die inneren und äusseren Beziehungen der Künstler zum heimatlichen Boden und zu ihrer Umgebung klarzulegen, verspotten, die Kunst dieses Venezianissimo, das rein Malerische wie ihren poetischen Sinn begreifen wollen ohne Venedig, ohne seine physische und moralische Atmosphäre? Keine Kunst ist weniger ausserhalb ihrer Heimat denkbar und verständlich als die venezianische Malerei. —

Was Tiepolo wie den Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts vor allem die Kraft zu neuem Aufschwung, den Mut zu freiem Schauen verleiht, das ist die Erlösung ihrer Kunst von der antiken Form, die bis dahin, ungeachtet manchen kraftvollen Versuches zur Befreiung, die Kunst beherrscht und ihre freie Bewegung oft genug gelähmt hatte. Von einer gewollten Auflehnung gegen die Antike, von einem

Programm etwa wie dem Caravaggios kann hier wohl nicht die Rede sein. Im Gegenteil spielen antike Mythen und antikisierende Allegorien eine grosse Rolle in Tiepolos Werken und auch dem antiken Kostüm und Beiwerk geht er so wenig wie die Franzosen absichtlich aus dem Wege. Aber in der künstlerischen Form scheint der Einfluss der Antike endgültig überwunden, alle antiken Elemente sozusagen aus dem formalen Sprachschatze ihrer Kunst ausgeschieden zu sein.

Vor allem befreit sich die Komposition von der die Gruppen umschreibenden, sie bindenden, festen und kontinuierlichen Linie. Die Massen der Gestalten sind nicht wie in der klassischen Kunst zu architektonisch gegliederten Gebilden zusammengefügt, sondern hier eng zusammengedrängt, dort auseinandergerissen, wohin sie Zufall und Bewegung führte, durch die weiten Räume weithin zerstreut, so dass Licht und Luft zwischen ihnen fluten. Das Seicento hatte hierin kräftig vorgearbeitet, aber die letzte Konsequenz dieser schon von Correggio proklamierten Freiheit der Komposition hat erst Tiepolo gezogen. Auch wo er in seinen Altargemälden eine gewisse Symmetrie des Aufbaues nicht vermeiden kann, verfährt er mit der grössten Freiheit und komponiert wesentlich mehr durch Licht und Schatten als mit Formenmassen. Tiepolos Kunst ist der denkbar stärkste Gegensatz zum statuarischen Prinzip, das jede klassizistische Kunstrichtung als ein wesentliches Element aus der Antike abgeleitet hat. Grell vom wirklichen Tageslichte beleuchtete Gruppen neben tief beschatteten Gestalten; stärkste Bewegtheit des Lichtes und der Formen; alles wundervoll plastisch gebildet, aber durchaus unskulptorisch gedacht. Tiepolo ist absolut Maler, wie alle Venezianer; das malerische Erfordernis bestimmt alles. Eine grosse Bedeutung hat in Tiepolos Kunst auch das Theatralische; die Gruppenbildung scheint nicht selten von Wirkungen der Theaterbühne abhängig zu sein.

Es war nur folgerichtig, dass die bewunderten Werke des Meisters, der im Siegeszuge durch halb Europa getragen worden war, den herbsten Tadel über sich ergehen lassen mussten, gerade so wie die heiteren, galanten Schöpfungen seiner französischen Gesinnungsgenossen in der Kunst, sobald der Kunstgeschmack nach kurzer Freiheit sich wieder unter den mächtigen Zwang der Antike beugte. Seine Schätzung ist stets von der Stellung des Publikums und der Künstler zum Klassizismus abhängig geblieben.

Die bewundernde Freude an der staunenswert reichen und leichten Schaffenskraft, an der malerischen Potenz, das Entzücken über die Farbenpracht, über die Fülle von Glanz und Sonnenlicht, die aus seinen Werken dem Beschauer entgegenstrahlt, erklären aber noch nicht zur Genüge die Wirkung der Fresken Tiepolos. Ihr Reiz besteht nicht zum wenigsten auch in der Verbindung der vollen Realität der einzelnen Erscheinungen und Dinge mit der poesievollen, märchenhaften Unwirklichkeit der Konzeption des ganzen Bildes. Nur wenige bekleidete Gestalten, die nicht in der vollen Anschaulichkeit des gewöhnlichen Lebens auftreten; das konventionelle Idealkostüm, das seit Rafaels Tagen für Heilige und Götter unumgänglich schien, ist beinahe auf die Gestalt der Madonna beschränkt, auch hier mit aller Finesse stofflicher Realität wiedergegeben. Selbst die Heiligen sind oft in die Modetracht der Zeit gekleidet. Tiepolo scheut sich nicht, seine venezianischen Patrizier, wie sie stehen und gehen, in der ganzen Pracht ihrer Feiertagskleidung in die Wolken zu führen, nicht nur vor die Madonna und die Heiligen, sondern auch unter die antiken Götter und Gottheiten, die seine Himmel bevölkern. Unbefangenste Realität der einzelnen Gestalten, der Köpfe, des Nackten, der prächtigen Tiere, die sich zwischen die Menschen drängen, aller Gegenstände, die sie umgeben, lässt dem erregten Beschauer die phantastischsten, unwahrscheinlichsten Vorgänge seiner Allegorien glaubhaft erscheinen, täuscht ihn über alle Unmöglichkeiten der Bildarchitektonik hinweg. Die zahlreichen, meist gross an bemerkbarsten Stellen angebrachten Füllfiguren von Pagen, Cavalieren, Zwergen, von Tieren und Gegenständen aller Art dienen, ebenso wie viele andere harmlose malerische Kunstgriffe, diesem Zwecke eindringlicher Veranschaulichung. Dies Hineinziehen greifbarer Wirklichkeiten des gewöhnlichen Lebens in die Kreise des Überirdischen bedeutet zugleich ein Emporheben des Realen über den Eindruck des Gewöhnlichen. Rembrandt — und freilich viel äusserlicher — auch ein italienischer Vorläufer Tiepolos, der Genuese Giovan Benedetto Castiglione, suchten so wirklichkeitsgetreu dargestellte Vorgänge durch geheimnisvoll wirkende Beleuchtung, durch exotisch anmutende Umgebung, durch orientalisches Gepränge aus dem vertrauten Kreise des Beschauers wieder in ferne, fremde Sphären zu entrücken, sie mit dem poetischen Zauber des Unbekannten zu umgeben.



GIOV. BATT. TIEPOLO, ZEICHNUNG



GIOV. BATT. TIEPOLO, ZEICHNUNG

Mit der geistigen Vertiefung in den seelischen Inhalt, die uns in Rembrandts Schöpfungen ergreift, mit seiner tiefsten Seelenkenntnis und auch mit seiner absoluten Wahrhaftigkeit in der Formgebung konnte und wollte Tiepolo freilich nicht wettstreiten. Mit der jubelnden Lebensbejahung, die dies Weltkind in seinen rauschenden Festen von Licht und Farben besingen wollte, vertrüge sich schlecht die düstere, herbe Tragik der Wahrheit. Wohl aber ist Tiepolo diesem Grössten verwandt in jener genialen Kraft, die volle Wirklichkeit der Einzelerscheinung mit der Poesie überirdischen Lichtes, mit dem zaubermärchenhaften Geschehens zu einer Einheit der Wirkung verschmelzen zu lassen.

Tiepolos Anschauung und seine Darstellungsmittel sind durchaus malerische. Licht und Farbe gestalten die Komposition, die Anordnung und die Gliederung der Gruppen, bestimmen die Formen. Er scheut sich nicht, eine Figur zu übermässiger Länge sich ausrecken zu lassen, eine andere in fast unförmig sich bauschende Gewänder zu hüllen, einen riesigen Hund vorn hinzustellen, wenn er für das farbige Gleichgewicht einen Lichtstreifen, eine helle Masse oder einen dunklen Fleck braucht. Seine Bilder scheinen ganz in Massen von lichten Farbtönen konzipiert, mit einem kühnen Wurf an die Wand oder an die Decke gezaubert zu sein, sie scheinen förmlich aus dem Lichtstrom herauszuwachsen.

In dem kühnen, sicheren Virtuosen des Pinsels wird man nicht ohne weiteres einen überaus fleissigen, sorgsam alles einzelne beobachtenden Zeichner vermuten. Mit Bewunderung wird man, der Kundige freilich ohne Erstaunen, die zahllosen Studien betrachten, in denen der Meister mit Stift, Feder und Tuschpinsel die einzelnen Gruppen und Gestalten. seiner Werke sorgfältig bis ins Detail vorbereitet hat. Eine Reihe erhaltener Ölskizzen zeigt, dass Tiepolo die Kompositionen der grossen Gemälde schon ziemlich genau mit allen hauptsächlichen Effekten, besonders der Licht- und Farbengebung, festgestellt hatte, bevor er an die Ausführung im grossen ging. Diesen Farbenskizzen stellen sich nun wieder zahlreiche Kompositionen und Zeichnungen einzelner Figuren nach der Natur zur Seite. Der letzte Biograph Tiepolos, Eduard Sack (Giambattista und Domenico Tiepolo, Hamburg 1910) hat eine Liste von zwischen elf- und zwölfhundert Zeichnungen des Meisters, die ihm bekannt geworden sind, zusammengestellt. Wer sich in öffentlichen und privaten Sammlungen und im Handel danach umgesehen hat, weiss, wie der Verfasser jenes Werkes selber, dass dies Verzeichnis nicht entfernt vollständig sein kann. Natürlich ist das Erhaltene auch nur wieder ein Teil der zahllosen Blätter, die des Meisters flinke Hand mit Studien bedeckt hat; diese auch wieder nur ein kleiner Teil der unendlichen Fülle von Gestaltungen, die in der Phantasie des Künstlers lebendig geworden sind. Ein prächtiges, bisher unbekanntes Skizzenbuch Giovan Battista Tiepolos, das kürzlich als Geschenk eines Kunstfreundes in den Besitz des Kupferstichkabinets zu Berlin gelangt ist, und das die Gelegenheit zu diesen Ausführungen gegeben hat, kann uns in der Hoffnung bestärken, dass das Zeichnungswerk des grossen Venezianers noch manche wichtige Bereicherung erfahren werde.

Unter den Zeichnungen Tiepolos lassen sich drei Gattungen unterscheiden: Studien nach der Natur von einzelnen Gestalten oder Teilen, von Köpfen, Händen Bewegungsmotiven und dergleichen, dann Entwürfe für bestimmte Werke, für ganze Kompositionen oder Gruppen, die unmittelbar bei der Ausführung der grossen Bilder verwendet werden sollten und meist auch ohne wesentliche Umgestaltungen verwendet worden sind, und endlich ganz freie Skizzen von Gestaltengruppen und dergleichen, die augenscheinlich nicht nach der Natur gezeichnet worden sind, sondern aus der frei schaffenden Phantasie des Künstlers flossen; Bildungen, die während der inneren Gestaltung der Komposition, von ihnen angeregt, vor seinem geistigen Auge auftauchten und von ihm wohl als für die Verwendung mögliche Formen festgehalten wurden. Zu dieser dritten und in mancher Hinsicht anziehendsten und charakteristischsten Klasse von Zeichnungen Tiepolos gehören die Skizzen der neuerworbenen Berliner Blätter.

Nicht alle Zeichnungen des Bändchens scheinen von der Hand des Meisters selber herzurühren. Die ursprünglichen Rückseiten der jetzt gefaltenen und in der Mitte gehefteten Blätter sind zum grössten Teil wohl von einem oder mehreren Künstlern seiner Werkstatt benutzt worden. Jedenfalls ist eine Anzahl dieser auf den ursprünglichen Rückseiten der Blätter befindlichen Zeichnungen wesentlich schwächer, derber und flüchtiger und auch in anderen Farbtönen ausgeführt als die Skizzen der Vorderseiten (und einige Rückseiten), die die ganze Meisterschaft und Freiheit Giovanni Battistas erkennen lassen.

Keine der Gruppen und Figuren hat sich als unmittelbare Vorlage für ein von Tiepolo aus-

geführtes Werk nachweisen lassen. Dagegen kehren einzelne Motive in ganz ähnlicher Fassung in Gemälden des Meisters wieder. So ist z. B. der sitzende Mann auf Seite 1 des Skizzenbuches der Hauptfigur im Deckenfresko des Palazzo Rezzonico in Venedig sehr ähnlich (S. 495), ebenso der nackte Mann auf Seite 10 dem das Kreuz ziehenden Schergen in der Kreuztragung in S. Alvise (S. 487). Die Gestalt des Bacchus auf Seite 21 ist der im Gemälde „Bacchus und Ariadne" im Besitze der Herrn Artaria in Wien nahe verwandt (S. 492) der geflügelte Gott der Zeit dem unten im Fresko „Phaeton und Apollo" im Palazzo Archinti in Mailand und einer Figur im Fresko des Palazzo Clerici in Mailand usw. Einige der orientalischen Greisen- und Zauberergestalten und -gruppen stehen der Darstellung der Radierungsfolge der „Scherzi di Fantasia" sehr nahe, mit denen sie auch zeitlich, wie die eben erwähnten Beziehungen anderer Blätter zu Gemälden bestätigen, zusammengehören (S. 496). Das Skizzenbuch ist also wohl in der mittleren Zeit der Thätigkeit Tiepolos, in der Zeit seiner höchsten Kraft und Fruchtbarkeit entstanden.

Die meisten Blätter unseres Bandes enthalten wenig bestimmt charakterisierte allegorische Gestalten, Gottheiten, Genien, Engel u. dgl., in lebhafter Bewegung schwebend oder lagernd zu freien Gruppen zusammengefügt, Gruppen, wie sie der Künstler zur Belebung der gewaltigen Flächen, die er zu schmücken hatte, in Fülle verwendete, die inhaltlich meist nur in losem, oder wenigstens kaum erkennbarem Zusammenhange mit dem Gegenstande der Darstellung stehen. Für seine künstlerischen, malerischen Absichten waren ihm diese die Haupthandlung umgebenden, sie oft fast verbergenden Figurengruppen, die freien, durch keinen Zwang des Gegenstandes bedingten Schöpfungen seiner Phantasie, gewiss ein wesentlicher Teil des Werkes, wichtig vor allem für die Stimmung, die Bewegtheit der ganzen Komposition. Man sieht an unseren Skizzen, mit welcher Lust der Künstler diesen sonnigen Bildern, die in rascher Folge an ihm vorüberschwebten, folgt, wie er sie, die Kinder seiner Phantasie und doch ihm fremd beim Anblick, mit raschem Griffel in feste Formen zu bannen sucht.

Das Berliner Skizzenbuch enthält ausser den erwähnten Einzelgestalten und Gruppen von Gottheiten, Engeln, Kriegern, Orientalen und dergleichen von Giovan Battistas Hand auch zwei Skizzen zu einer Anbetung der Könige. Tiepolo hat diese Prunkszene, die offenbar sehr nach seinem Geschmack war, häufig behandelt, in einer ganzen Reihe von Gemälden und Zeichnungen und vortrefflich auch in einer Radierung, stets in gleicher Auffassung, sogar in demselben Format, aber jedesmal in ganz anderer Gruppierung, mit immer neuen Motiven, immer neuen Variationen derselben Stimmung aus dem sonneglühenden, märchenhaften Lande des Morgens. Die vergleichende Betrachtung dieser Darstellungen lässt die Eigenart Tiepolos, die starken und die schwachen Seiten seiner Kunst besonders deutlich hervortraten. Dem staunenswerten Reichtum der Erfindung, dem bewunderungswürdigen Geschick der ungezwungenen Komposition, der souveränen Sicherheit im Gebrauche seiner Formensprache steht eine gewisse Eintönigkeit der Effekte und der Formenbehandlung im Einzelnen und auch der Typen gegenüber. Die Akademiker seiner Zeit und der folgenden Generationen haben die nicht seltenen Nachlässigkeiten seiner Zeichnung getadelt, die freilich mit allen ihren wirklichen oder vermeintlichen Mängeln unendlich überzeugender wirkt, als die kalte Korrektheit jener. Eine gewisse Einseitigkeit, einen Manierismus kann man aber in der That darin sehen, dass Tiepolo die Einzelform dem Gesamteffekt durchaus unterordnet, die die Form scharf umschreibende Linie oft der Lichtwirkung opfert. Besonders in seinen Zeichnungen pflegt er viel mit typischen Formeln zu arbeiten. Es ist aber wohl ganz natürlich, dass eine so reiche und bewegliche Phantasie nach den kürzesten und prägnantesten Formen zur schnellsten Fixierung des Augenblicksbildes ihrer künstlerischen Vorstellung sucht, dass ein solcher Künstler sich gewöhnt, abkürzende Formeln zu gebrauchen, sich mit grösserer Sparsamkeit der Mittel auszudrücken liebt als langsamer gestaltende Bildner. Tiepolo bedient sich in der That in der Kreidezeichnung wie in der Federskizze einer verhältnismässig beschränkten Reihe von Linienbildungen, die aber dafür eine aussergewöhnliche Ausdrucks- und Modulationsfähigkeit besitzen. Wie seine Feder scheint auch sein Pinsel, der die leicht umrissenen Formen der Zeichnung plastisch rundet, nur wenige schlangenartige oder zuckende Bewegungen zu kennen. Unter den Federstrichen erkennt man noch die Vorzeichnung mit dem Stift, der mit ganz flüchtigen, ineinander verschwimmenden, suchenden Linienzügen die Umrisse andeutet und der Feder die Auswahl der passenden Linie zur bestimmteren Umschreibung der Formen überlässt.



GIOV. BATT. TIEPOLO, ZEICHNUNG



GIOV. BATT. TIEPOLO, ZEICHNUNG

Trotzdem haben die Gruppen und Figurenskizzen Tiepolos fast immer einen ganz bildmässigen, geschlossenen Charakter, im malerischen Eindruck des Ganzen wie selbst in der Andeutung der leichten oder schwer lastenden Stoffe der Kleider, der Details, der Schmuckteile und dergleichen mehr. Nur wenige Maler haben das Wesentliche der Formen und sogar des farbigen Scheins ihrer Gemälde schon in der Skizze so weit vorauszunehmen verstanden, wie Tiepolo — seine französischen Zeitgenossen, von denen manche übrigens viel von ihm gelernt haben, sind ihm auch hierin verwandt — das erklärt sich wohl daraus, dass er die wesentlichen Elemente seiner Kunst: Bewegung und Licht, schon in der lavierten Federzeichnung mit seiner Meisterschaft vollkommen zur Anschauung bringen konnte. Durch die Fluten blendenden Lichtes, die in seinen Gemälden die Gruppen gliedern und formen, die perspektivische Verschiebung deutlich machen, werden überhaupt die Einzelformen und die Farben als Lokaltöne der Aufmerksamkeit des Beschauers mehr entzogen. Tiepolo liebt überdies auch in seinen Gemälden eine geniale Kürze der Raumschilderung. Ein Baum, der meist quer einschneidend in den Raum hineinragt, genügt zur Andeutung des Landes, ein einsam schwebender Vogel suggeriert die Vorstellung weiter Lufträume, eine gewaltige Säule, breite Stufen oder Balustraden geben hinreichend den Eindruck grossartiger Architekturen.

Allerdings muss man Tiepolos Zeichnungen in den Originalen betrachten, um beurteilen zu können, wie vollkommen er die Effekte der Beleuchtung schon hier zu erzielen verstanden hat. In den Nachbildungen fehlt die Wirkung des warmweissen, belebten Papiertones, der die breite Lichtmasse bildet und in seiner Leuchtkraft durch die spärlich verteilten tiefen Schattenflecke noch gesteigert wird, der die Umrisslinien so aufzehrt, dass sie dem Auge kaum mehr als Linien zum Bewusstsein kommen. Aus der blendenden Sonne in freier Luft scheinen die Gestalten, unbestimmt in den Umrissen wie man die Formen in solcher Beleuchtung sieht, aufzutauchen. Die einzelne Linie als solche in ihrer starken Bewegtheit und flimmernden Unbestimmtheit scheint stückweis betrachtet fast formlos, im Gegensatze zu der Zeichnung der Renaissance und des Klassizismus, bei der man in jedem Teilchen seine Bedeutung als Form erkennen kann. In Tiepolos Skizzen gewinnt das Einzelne erst im Zusammenhange der ganzen Komposition gestaltende Ausdruckskraft. Mit nicht geringerer Meisterschaft als in seinen Gemälden und Zeichnungen hat Tiepolo in seinen Radierungen diese Wirkungen des starken Lichtes auf die Umrisslinie wiederzugeben verstanden.

Von den Bestrebungen moderner Kunst nach dieser Richtung hin unterscheidet Tiepolo seine von den Geschlechtern der Vorfahren ererbte Stilkraft, die Fähigkeit, den unmittelbaren, flüchtigen Natureindruck, ohne seine Wesenheit zu verletzen, nach dem Sinne, dem Schmuckerfordernis und der Stimmung des für die dauernde Betrachtung bestimmten Kunstwerkes umzugestalten.

Schon in den Skizzen ist diese Umgestaltung der in der Wirklichkeit oder in der Phantasie erschauten Formen für die Zwecke ihrer Verwendung vor sich gegangen, so stark die Gestalten in ihren heftigsten Bewegungen die unmittelbare Anschauung widerzuspiegeln scheinen. Sehr wenige Maler haben verstanden, die Bewegungen des Schwebens und Fliegens menschlicher Körper, also nicht unmittelbar der Wirklichkeit entlehnte Motive, so überzeugend darzustellen wie Tiepolo. Alle Bewegungen zeigen eine frische Leichtigkeit, eine elastische Kraft, wie sie nicht das Sehen allein, sondern nur die erregte seherische Phantasie zu schaffen vermag. Es ist ein Strom von Leben, von individueller Lebensbetrachtung, der sich hier in schwungvolle Gesten ergiesst, in freudevoll jauchzenden Lauten hervordringt. Denn man kann sich diese elementar kraftvollen, erregten Gestalten gar nicht schweigend, nicht in irgendeiner Lebensäusserung gehemmt vorstellen; wenn man sie lichtumflossen in den weiten Räumen erblickt, glaubt man ihre hallenden Stimmen zu vernehmen.

Es ist nicht allein die helle Freude an der Meisterschaft der Naturwiedergabe, die uns die Betrachtung der Zeichnungen wirklich grosser Künstler so ausserordentlich genussreich und anregend macht, es ist vor allem auch die Lust der thätigen Teilnahme am Werke des schaffenden Künstlers, das dem Betrachtenden hier vergönnt, aus nur andeutenden Äusserungen eines primären künstlerischen Formempfindens das Bild nach seiner eigenen Naturerinnerung und seiner Phantasie selbständig zu rekonstruieren.



GIOV. BATT. TIEPOLO, ZEICHNUNG



NEU-CLADOW, VERWALTERHAUS

NEU-CLADOW

VON

JOHANNES SIEVERS



Im Potsdamer Havelgebiet liegt an der landschaftlich schönsten Stelle des Flusses Neu-Cladow, dort wo sich nach Süden der Wannsee öffnet und die Pfaueninsel stromabwärts den Blick begrenzt. Bis zur Reformation wahrscheinlich Eigentum des Benediktinerinnen Klosters St. Marien zu Spandau, kam das Gut später in den Besitz der Krone, und wurde von der Kriegs- und Domänenkammer verwaltet. Um das Jahr 1799 gab es König Friedrich Wilhelm III. seinem Kabinettsrat Anastasius Ludwig Mencken in Erbpacht, sorgte für die mildesten Bedingungen und gewährte ihm bei den Neubauten jedwede Unterstützung. Nur kurze Zeit freilich konnte sich Mencken seines Landgutes erfreuen, da er schon im Jahre 1801 starb. Aber die wenigen Jahre, die ihm in Neu-Cladow vergönnt waren, gestalteten sich besonders glücklich. Mit der Königlichen Familie, die nahebei auf der Pfaueninsel die Sommertage verbrachte, entwickelte sich ein ungezwungener Verkehr, vor allem bot aber der Besitz mit seinem grossen Park einen unvergleichlichen Tummelplatz für die Kinder des Hauses. Es waren ihrer vier, zwei Töchter aus der ersten Ehe der Frau, sowie die beiden Kinder Menckens, ein Knabe und ein Mädchen. Der Tochter Luise Wilhelmine war eine ganz besondere Zukunft vorbehalten: sie heiratete Ferdinand von Bismarck und wurde Otto von Bismarcks Mutter. Mit dem stillen Herrenhaus von Neu-Cladow verbindet sich vor allem die Erinnerung an sie, die hier die schönsten Tage ihrer Jugendzeit verlebte.

Nach ihres Vaters frühen Tode war die kurze Blüte dieses märkischen Idylls vorüber, das Gut kam bald in andere Hände, um im Laufe des Jahrhunderts den Eigentümer immer aufs neue zu wechseln, bis es schliesslich, fast ganz verwahrlost,

am Ende der achtziger Jahre in den Besitz des Herrn Robert Guthmann gelangte.

Sein Sohn Dr. Johannes Guthmann stellte sich in den letzten Jahren die Aufgabe, die alten Gutsbauten wieder in Stand zu setzen und mit dem sie umgebenden, verwilderten Park zu einem Wohnsitz umzuwandeln, der alle Ansprüche an die Bequemlichkeiten des Stadthauses mit den Vorzügen ländlichen Lebens verbindet.

Die Arbeit, die getan werden musste, war schwierig genug. An Baulichkeiten waren nur das Herren- und das Verwalterhaus, sowie eine langgestreckte Scheune übriggeblieben, ohne rechten Konnex miteinander, da bei des Kabinettsrates Mencken Tode, die geplante Anlage noch nicht beendet war und ein Teil der damals vorhandenen Wirtschaftshäuser das Jahrhundert des Verfalls nicht überdauert hatte.

Dem Herrenhaus galt die Hauptsorgfalt bei der Wiederherstellung. Es liegt am weitesten in der Gebäudegruppe zurückgeschoben, die südliche Schmalseite dem Flusse zugekehrt, auf dem hier kräftig ansteigenden Ufer wie auf einer Terrasse.

Über das Jahr seiner Erbauung hat ein Fund Aufklärung geschafft, der bei den jüngst abgeschlossenen Arbeiten gemacht wurde. Da lag unter den Dielen ein roh zugeschnittenes Brettchen, das in grossen, unbeholfenen Buchstaben folgende Inschrift trug, die in ihrer grossväterlichen Sprache wohl der Wiedergabe wert ist:

„Wilhelm Schar Zimmergesell aus Potsdam, Carl Schönemann Gesell albier, Gözner aus Nowawes, Gesell, Nagelzaun ein Dressner fremder Zimmergesell und der Lehrbursch Müller vor die Lange Brücke, haben 4 Wochen das Holz zugericht und den Boden gelegt anno 1800 im Monath August.

Schönemann wird sterben und das Haus wird bleiben — adje lebt wohl."

Gegen Ende des Jahres 1800 wird also die Inneneinrichtung vollendet gewesen sein, das können wir aus den Angaben des philosophischen Zimmergesellen schliessen, der uns leider über den Baumeister des Hauses keine Auskunft hinterlassen



NEU-CLADOW, HERRENHAUS, GARTENFRONT

hat. Möglich dass es David Gilly, ein Freund Menckens, war, der seit 1788 als Oberbaurat in Berlin thätig, eine Reihe märkischer Herrensitze geschaffen hatte, darunter das Gutshaus und die Nebenbauten von Paretz. An seine Art erinnern die abgerundeten Giebel, die feinfühlig gegliederten Fronten wie die Behandlung der Gesimse über Thüren und Fenstern.

Im Äusseren unverändert, hatte sich im Innern, abgesehen von einigen Kachelöfen, deren zwei in die Potsdamer Altertümersammlung gelangten, nichts mehr erhalten, das aus den Tagen Menckenschen Besitzes herrührte. Das einzige Hauptgeschoss verfügte über eine Reihe ausserordentlich unzweckmässig miteinander verbundener Zimmer, der Dachstuhl enthielt ebenso wie der Keller nur Wirtschaftsräume, die zum Teil erst zu Wohnzwecken umgebaut werden mussten. Eine Veranda oder Loggia gab es nicht. In dieser Hinsicht den alten Bau umzugestalten ohne ihm seinen Charakter zu nehmen, war das Ziel, das der Besitzer mit unermüdlicher Sorgfalt im Auge behielt, unterstützt von dem ausführenden Architekten Professor Paul Schultze-Naumburg.

Die wesentlichste Veränderung erfuhr die östliche Längsseite des Hauses, die vorher völlig glatt, ohne einen Treppenanbau verlief. Über den drei mittleren Fenstern setzte Schultze-Naumburg einen Giebel mit Pultdach und dreieckigem Giebelfeld auf, dadurch schuf er den Rückhalt für die hier nun vorgelegte Terrasse, gleichzeitig ergab sich im Obergeschoss in der Mitte der schrägen Dachseite ein grosser Raum mit grader Decke, der sich sehr vorteilhaft zu einem Gastzimmer verwenden liess. Der Grundriss der Veranda ist genau halbkreisförmig, zwei Treppenflügel führen zu der Plattform empor, sechs glatte Säulen tragen die Decke, die gleichzeitig den Boden der oberen Terrasse vor dem Giebelzimmer bildet. Die ursprüngliche Gestalt des Hauses ist hier beträchtlich verändert worden, das ist gewiss. Aber es gab keine Wahl. Entweder man durfte die alte Form an einer Stelle nicht schonen oder man musste auf den nach heutigen Anschauungen vielleicht wichtigsten Teil des Land-



NEU-CLADOW, WASSERFRONT



NEU-CLADOW, BLICK VON DER VERANDA

Völliger Erneuerung bedurfte das Hausinnere, das schon lange nicht mehr im Urzustande war, hierbei wurde auch die unzweckmässige Disposition der Räume wesentlich verändert.

Vom Garten aus führen zwei feine, alte Freitreppen, beide doppelflüglig, zum Wohngeschoss hinauf; über die der westlichen Langseite betritt man heute einen kleinen Vorraum, der einzig durch seine diskret gegliederten Wandflächen in Stucco duro wirkt. An einer Seite belebt das zart vergoldete Gitterwerk der Heizkörpernische die Wand, von der einfachen, weissen Decke hängt eine Alabasterschale herab, durch die das elektrische Licht weich und milde hindurchströmt. Der Boden ist mit fast quadratmetergrossen Marmorplatten belegt. Die in weiss gehaltene Garderobe zur Linken wurde mit kräftig weissrotgestreiftem Leinen schwedischer Herkunft bespannt, einem äusserst farbenfrischen Material, aus dem auch die Vorhänge bestehen.

Durch den Eingangsraum betritt man ein Zimmer, das sich auf die Terrasse öffnet, es dient gewissermassen als „Halle“ und betont auch mit seinen einfachen, getönten Stuckwänden, dem grossen, von Schultze-Naumburg entworfenen Sandsteinkamin sowie den bequemen Ledermöbeln diese Bestimmung. Die hellen Wände geben einen ausgezeichneten Hintergrund für die hier vereinigten Kunstwerke: die lebensgrosse Tonplastik, „Meine Mutter“ von Ernst Moritz Geyger, ein Kinderporträt des Grafen Kalckreuth sowie verschiedene Bilder von Otto Greiner und E. R. Weiss.

Zur Linken betritt man den Musiksaal, dessen längliche Form mit abgerundeten Ecken, in denen einst Öfen standen, beibehalten wurde. Bauherr und Architekt haben in diesem Raum vor allem ein gemeinsames Werk geschaffen; die Resultate eigenster Arbeit des Besitzers, lagen hier der Aufgabe des Künstlers zugrunde. Die Tür in der nördlichen Schmalwand des Saales, die in einen kleinen Raum führte, wurde wesentlich erweitert und durch zwei dorische Säulen in eine strenggefasste Öffnung umgewandelt. Ein Vorhang trennt den Musiksaal

hauses, den mit dem Bau verbundenen, überdeckten Vorplatz im Freien verzichten. Ich möchte den Standpunkt vertreten, dass die Rücksicht bei einem solchen für einen Privatmann bestimmten Bau nicht soweit gehen darf, berechtigte Bedürfnisse auszuschliessen, selbstverständlich muss der notwendige Eingriff so schonend wie möglich gestaltet werden. Und das ist in diesem Falle sicher geschehen. Der Terrassenbau wirkt nicht angeklebt, weil er mit dem aufgesetzten Giebel organisch verbunden und dem ganzen ungemein geschickt eingefügt ist. Ja, man darf sogar wohl sagen, dass die frühere nüchterne Fassade, die der schönsten Gartenpartie mit dem Ausblick auf die Havel zugekehrt war, recht wenig dem Charakter des Landhauses gerecht wurde, sondern eher dem Typus des alten städtischen Reihenhauses entsprach.

Bei der Wiederherstellung des stark verfallenen Äusseren ging man mit grösster Genauigkeit vor. Jedes Gesims, jedes Profil, jeder Fugenschnitt wurde dem vorhandenen entsprechend ergänzt und das schwer beschädigte Ziegeldach in der Weise ersetzt, dass nur bereits vom Wetter getönte, alte Pfannen verwandt wurden. Die morsch gewordene Haustür mit ihren locker geschnitzten Rosetten und dem hübschen, geteilten Oberlicht musste entfernt und durch eine getreue Kopie ersetzt werden. In Anlehnung an den ehemaligen, stark verblichenen Verputz, erhielt das ganze Haus einen leuchtend gelben Caseïn-Anstrich.

von dem kleineren zum Speisezimmer bestimmten Teil, der gegebenenfalls als Bühne benutzt werden kann. Diese nur durch den Vorhang geschiedene Verbindung des täglich benutzten Speisezimmers mit dem feierlich-festlichen Musiksaal, der erst am Abend zu schönster Wirkung gelangt, ist keine ganz glückliche zu nennen. Da man aber auf die Beibehaltung des grossen Musiksaales nicht verzichten wollte, liess sich einzig in dem Nachbarraum der Platz für das Speisezimmer finden. Die Wände des Musiksaales sind mit leuchtend grüner Seide bespannt, schwere antikisierende Möbel mit mattvergoldetem Holzwerk und Bezügen von schwarzem Atlas, geben dem Raum bei aller Festlichkeit doch einen ernsten, weihevollen Charakter, den der grüne Vorhang hinter dem weissen Säulenpaar wesentlich mitbestimmt. Inmitten des Saales steht der Flügel, sein glänzendes Schwarz belebt meist ein mit bunten Blumen gefülltes Gefäss. Zwei streng gezeichnete graue Marmorkamine mit goldnen Gittern nehmen die Fensterpfeiler ein, sie geben den unvergleichlich harmonischen Sockel für die Bronzen von Gaul und Kolbe sowie für zwei schöne Amphoren aus der Zeit des rotfigurigen Stiles.

Das starke Grün der Wandbespannung schuf einen unerwartet glücklichen Hintergrund für die Bilder Ludwig von Hofmanns, Greiners und Hofers sowie für eine ganz köstliche farbenzarte „Muse der Malerei" von Böcklin. Auf irisierendem Regenbogen thront in launiger Beweglichkeit das schöne Mädchen, das die Malerei verkörpert, Rosen im Haar, die Palette in der Hand; flimmerndes Gold, ganz locker aufgetragen, deutet Himmel und Luft an.

Das 1872 gemalte Bild stellt ein Fragment aus einem Paravent dar, der in Böcklins Atelier in S. Domenico stand. Eine ebendaher stammende Landschaftsphantasie befindet sich in der Basler Galerie, den Rest besitzt der jetzige Eigentümer von Böcklins Landhaus in S. Domenico, Herr Eduard Arnhold.

In feinem Kontrast zu dem vorherrschenden Grün des Musiksaales steht der Ockerton der Wandbespannung des Speisezimmers mit seinen Möbeln aus afrikanischem Rotholz. Über einer Kredenz mit zwei mächtigen Kerzenleuchtern von Ernst Moritz Geyger und einer grossen getriebenen Silberschüssel von Emil Lettré, hängt eines der Hauptbilder der Sammlung, die „Felsenschlucht" von Anselm Feuerbach.

Jenseits der Halle liegt das Wohnzimmer, dessen Entwurf von Alfred Grenander stammt. In der einen Ecke erhebt sich ein gleichfalls von Grenander gezeichneter Kamin aus rotem Marmor, der einer kostbaren kleinen Skulptur Max Klingers, einer „Leda" aus gelblichem, parischen Marmor zum Sockel dient. Die Möbel sind aus Mahagoni mit Einlagen von japanischer Wurzelesche und Macassa-Ebenholz. Besonders beachtenswert ist ein ungewöhnlich tiefer, halbhoher Schrank, der einen Teil der bedeutenden graphischen Sammlung des Besitzers birgt. Die lebhafte rotbraune Farbe des Holzes wird durch den scharlachroten, schwarz quadrierten Velourteppich eigenartig gesteigert. Gegen diesen kräftigen Akkord treten die terrakottafarbenen Gobelinbezüge der Möbel und die graubraun bespannten Wandflächen zurück.

In diesem Raum sind ganz besonders gewählte Kunstwerke vereinigt. Die Hauptwand beherrscht ein van Gogh, einen Gipstorso darstellend, der vor einem blauen Hintergrund steht. Wie dieser gemalten Skulptur aus dem trockensten und ausdrucklosesten Material, das es gibt, Blut und Leben verliehen ist, wie die Körperformen sich zu regen, zu



NEU-CLADOW, MUSIKZIMMER

schwellen scheinen, das ist als malerische Leistung ein Meisterwerk einzigster Art. — Neben Bildern von Uhde und Stadler ist vor allem ein winziger Spitzweg bemerkenswert: „Der Wüterich im Rosengarten", ein Bildchen, das kaum eine Spanne gross ist, aber an lebendiger, humorvoller Beobachtung, Grazie der Zeichnung und koloristischem Reiz zum Besten gehört, was wir von Spitzweg kennen. An Skulpturen finden sich ausser der schon erwähnten Leda von Klinger noch zwei antike Köpfe: ein Alexander aus pentelischem Marmor, äusserst fein in dem schwermütigen Ausdruck, eine gleichzeitige griechische Originalarbeit, ferner ein jugendlicher Drusus der Augusteischen Epoche. Schliesslich sind zwei Bronzewerke Geygers zu erwähnen, das eine jene bekannte Komposition mit der auf dem Delphin reitenden Frau, das andere ein kleiner Dreifuss mit schneckengekröntem Deckel, beide als Tintefässer gedacht. Auf dem Tisch steht Barlachs monumentale Holzskulptur „Geldzählender Mann".

Der anschliessende Eckraum, das Arbeitszimmer, ist nur mit Greinerschen Handzeichnungen geschmückt, auf einem Schrank finden sich Plastiken von Gaul und Höffler. Vom Arbeitszimmer betritt man die Bibliothek, beide Räume nehmen die ganze Front der südlichen Schmalseite ein; aus den Fenstern und von der Freitreppe aus bietet sich unter alten Bäumen hindurch ein prachtvoller Blick auf Havel und Wannsee. An der Westseite liegt, nochmals durch einen kleinen Vorflur getrennt, das Schlafzimmer des Hausherrn, mit Möbeln nach Grenanders Entwurf von ganz besonderem Reichtum und erlesener Schönheit des Materiales.

Wenn man gelegentlich den Vorwurf gegen das moderne Kunstgewerbe erhebt, es könne über eine gewisse Nüchternheit nicht hinwegkommen und müsse sich an die dekorativen Bestände der historischen Stile anlehnen, wenn es glänzende, festliche Wirkungen erreichen wollte, so wird man hier eines Besseren belehrt. Grenanders strenge, herbe Art kennt keine Seitensprünge in das Formlose oder in das Gestrüpp billiger Ornamentik. Er beherrscht das Material mühelos und kennt seine Wirkungen in bewundernswertem Masse. Hölzer von seltsamer, lebhafter Maserung verbindet er mit Perlmutter und Ebenholz zu Intarsien, die bei allem Reichtum keinen Augenblick in Materialverschwendung ausarten, sondern sich bedingungslos der architektonischen Gesamtform unterordnen. Vor allem sind Grenanders Möbel für den Zweck, dem sie dienen sollen, unfehlbar richtig, den Ansprüchen ihres Besitzers unmerklich angepasst, durch und durch praktisch und erprobt, das giebt ihnen jenen frappanten Zug von Behaglichkeit und Opulenz. In dieser Beziehung ist das grosse Giebelgastzimmer ein typisches Beispiel: wundervolle, edel gezeichnete Mahagonimöbel, ein prächtiger Schrank, ein wuchtiger runder Tisch, kleine, überaus bequeme Sessel mit starkgrünem, schwedischen Stoff bezogen, verbreiten bei aller vornehmen Schönheit eine äusserst intime, wohnliche Stimmung. Sehr glücklich ist hier der durch einen Vorhang abgetrennte, unter der Dachschräge liegende Raum zur Bettnische benutzt und mit weissen Möbeln und buntgeblümten Stoffen in einen bewussten frischen Gegensatz zu dem Wohnzimmer gebracht. Eines Gebietes sei noch gedacht, auf dem sich Grenander mit besonderem Erfolg betätigt: ich denke an die von ihm entworfenen Beleuchtungskörper, die man zum Allerbesten auf dem Gebiet des modernen Kunstgewerbes zählen möchte. Neu-Cladow bietet dafür eine beträchtliche Zahl glänzender Beispiele. Es ist erstaunlich, welchen Ausdruck Grenander in das architektonische Gerüst solches Beleuchtungskörpers zu legen vermag, wie weich und doch wie unverrückbar fest die Arme der Lampenträger gebogen und in ihrer Gesamtheit zu einem geschlossenen Ganzen von ausgeprägtestem Umriss vereinigt sind. Alles Kleinliche, alles Spielerische fehlt diesen Sachen, die eigentlichen Beleuchtungskörper hängen nicht an einem wesensfremden Dekorationsstück, sondern entwickeln sich mitsamt ihren edel gezeichneten Glocken und Schalen auf das Klarste und Folgerichtigste aus den Trägern heraus.

Das obere Stockwerk durchzieht in der Längsachse ein weiss gehaltener Korridor, an seinen Wänden hängen gleichförmig gerahmte, graphische Arbeiten, darunter Zeichnungen von Feuerbach, Hodler, Liebermann und Käthe Kollwitz. Auf ihn öffnen sich die Gastzimmer, die von Grenander und Schultze-Naumburg äusserst behaglich eingerichtet sind.

Die architektonischen Aufgaben Schultze-Naumburgs blieben nicht auf das Herrenhaus beschränkt. Er stellte mit gleicher Sorgfalt das alte Verwalterhaus wieder her, dessen mosiges Dach von uralten Kastanien beschattet wird und gab ihm durch Spalier und Zaun aus weissem Holz ein freundlich-wohnliches Aussehen. Dann verband er das Haus durch eine lange Nischenmauer mit der

weiter nach dem Ufer zu stehenden Scheune zu zu einem festen architektonischen Gesamtbild. Der frische, gelbe Anstrich des Herrenhauses wurde auch hier gleichförmig verwandt, er ergiebt in Verbindung mit den weissen Fensterläden und Spalieren, den bunten Blumen, unter dem satten Grün der Bäume einen glücklichen Farbenakkord. Der von dem Verwalterhaus im Norden und der Spaliermauer im Westen begrenzte rechteckige Raum wurde nach den Angaben des Besitzers zu einem Blumengarten umgewandelt. Ein Wasserbecken bildet das Zentrum, an das sich in vier rechteckigen Feldern reihenweise angeordnete, starkfarbige Blumen und Stauden anschliessen; Flox und Rittersporn, Bethunien, Tabak, Kresse und Kornblumen: ein richtiger Bauerngarten.

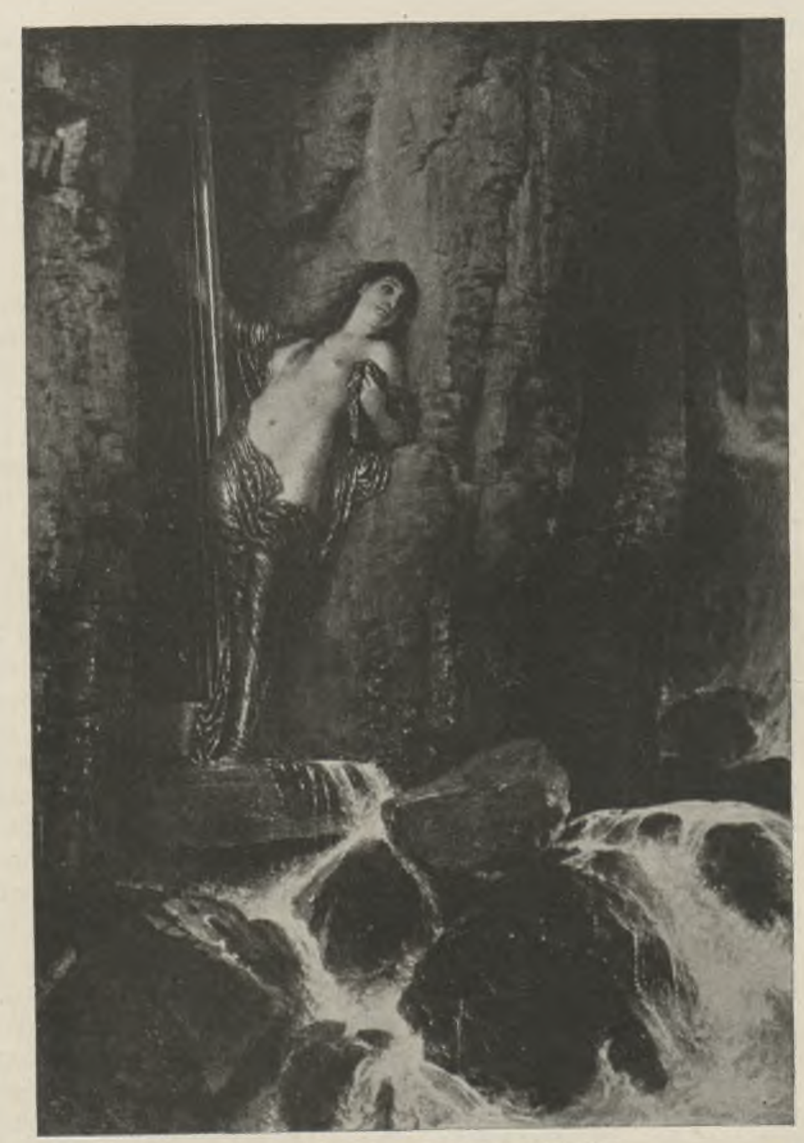
Die östliche Schmalseite der alten Scheune, die den Endpunkt der Mauer bildet, wurde vor kurzem durch Schultze-Naumburg zu einem Gartenpavillon umgestaltet. Die Wand wurde geöffnet, durch zwei glatte Säulen abgestützt und eine neue Rückwand in einer Tiefe von etwa zwei Metern eingezogen. Der Besitzer ging mit dem Gedanken um, das Innere der so entstandenen Loggetta mit dekorativen Malereien zu zieren. Er übertrug diese Arbeit an Max Slevogt, der seine Kunst mit Feuereifer in den Dienst einer für ihn ganz neuen Aufgabe stellte, die ihm erlaubte, in ungebundenster Weise seiner Phantasie ganz nach Laune und Eingebung die Zügel schiessen zu lassen. Diese Schöpfung, auf die hier nur kurz hingewiesen werden soll, da ihr eine Sonderarbeit gewidmet werden wird, zeigt auf den Seitenwänden die symbolischen Gestalten der vier Elemente, während auf der Rückwand, in den Kassetten der Decke und an den Friesstreifen ungezählte Menschen- und Tierfiguren ihr lustiges Spiel treiben, sich necken und jagen in überquellendem Reichtum.

Ein Bau musste neu errichtet werden: das Torhaus mit Wohnungen und Garagen. Sehr geschickt entwarf Schultze-Naumburg zwei nach der Strasse zu völlig fensterlose, stark gebogene Häuser mit roten Ziegeldächern, in den Abstand zwischen beide setzte er das stattliche, dreiteilige Haupttor ein.

Nach der Parkseite zu ist jedem dieser Bauten eine pergolaumgebene Terrasse vorgelegt, die auf der einen Seite als Garagenhof dient, auf der anderen den Garten des Pförtnerhauses umfasst. Unter der Umrahmung der mit Pfeifenkraut umwachsenen Pfeiler hindurch geniesst man den schönsten Blick in das Tal hinab bis auf den glitzernden Lauf der Havel. Durch das Grün der Bäume leuchtet hier und da die weisse Mauer mit ihrer roten Ziegelbedachung, die in weitem Halbkreis den ganzen Park umzieht.

Es gibt wirklich ein Tal, sogar Täler und Höhen in diesem Park, dessen riesiger Flächeninhalt von 90 Morgen bei einer Berlin benachbarten Besitzung wohl seinesgleichen sucht. Seit einem Jahrhundert ungepflegt und verwildert, wird sich die allmähliche Durchforstung, die Umwandlung vom Wald zum Park noch über viele Jahre hinziehen. Hauptsächlich in der Nähe des Hauses wurde diese Arbeit schon getan, hier hat Schultze-Naumburg mit sicherem Blick das Dickicht gelichtet, freie Rasenplätze und Durchblicke geschaffen, die Massen gegliedert und gruppiert. Er zeichnete die Pläne für ein Naturtheater, das im vorigen Jahre erbaut, in diesem Sommer zum ersten Mal benutzt werden soll, nachdem die Lindenhecken herangewachsen sind, aus denen die Gänge und Kulissen bestehen. Anlehnend an antike Vorbilder steigen die gemauerten Sitze für die Zuschauer an einem Abhang empor, vor der untersten Reihe liegt die Orchestra, von der drei Stufen zur Bühne führen. Rechts und links von Hecken eingefasst, die auch zwei kleine Garderobenpavillons verdecken, verliert sich die eigentliche Szene nach rückwärts über einen grünen Rasenhang in ein Tal mit fernem Anstieg. Hier die „Penthiselea“ oder den „Sommernachtstraum“ aufzuführen, müsste von unvergleichlichem Reiz sein.

Altes und Neues galt es zusammenzuschmelzen. Mit liebevoller Pietät wurde das Alte gewahrt, mit rückschauendem Sichversenken auch das Kleinste zu erhalten gesucht, aber keinen Augenblick ist vergessen worden, dass das alte Haus einem Menschen unserer Zeit zur Wohnung dienen soll, einem von denen, die mitgearbeitet haben, den neuen Gedanken Eingang zu verschaffen. Und dankbar freuen wir uns, dass Haus und Garten unberührt blieb, bis in Deutschland wieder eine Generation erwuchs, die die Kraft hatte, für neues Wollen und Empfinden den neuen Ausdruck zu schaffen.



ARNOLD BÖCKLIN, DIE MEERESBRANDUNG

BÖCKLIN UND SALOMON GESSNER

VON

KARL VOLL

Die grossen Kunststile gehen nicht völlig unter. Sie sterben so wenig aus wie die grossen Kulturnationen. Sie wandeln sich um, sie degenerieren, sie werden durch neu aufkommende Stile um ihren Einfluss gebracht: aber sie bestehen weiter. Freilich bestehen sie nicht als geschlossene Einheiten fort, sondern nur in einzelnen ihrer Faktoren, die eine besondere Lebenskraft behalten haben.

Als im Jahre 1906 die grosse deutsche Jahrhundert-Ausstellung in Berlin veranstaltet wurde, konnte man dieses Gesetz in seiner ganzen Wirksamkeit recht gut beobachten. Es war nicht möglich, die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ungefähr

mit dem Jahre 1800 einsetzen zu lassen, sondern man musste bis 1775, also ziemlich weit in das achtzehnte Jahrhundert zurückgehen. Die Stile sind eben nicht so reinlich voneinander getrennt, wie wir sie in unseren Lehrbüchern scheiden.

So giebt es immer grosse Künstler, die in wichtigen Bestandteilen ihres Stils noch einer früheren Epoche als der, in der sie wirklich thätig sind anzugehören scheinen, wohl auch angehören. Zu ihnen zählt auch Arnold Böcklin. Wenn man heutigentags noch immer nicht zu völliger Klarheit über seine doch unleugbar grosse Bedeutung gekommen ist, so mag das unter anderem auch daher kommen, dass er, der einen so starken Einfluss auf die Kunst gerade des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts gehabt hat, mit den Wurzeln seines Stils bis in das achtzehnte reicht.

Seinen Landschaften spürt man immer wieder, trotz aller bestimmenden Einwirkungen seines italienischen Aufenthaltes, recht deutlich an, dass er ein Schüler von Schirmer gewesen ist und dass er mit Franz Dreber befreundet war, aber das Klassizistische



SALOMON GESSNER, RADIERUNG

und das Kalte darin sind Erbteile eines Stils, der in direkter Linie von der historischen Landschaft des achtzehnten Jahrhunderts kommt. Nicht minder stammen daher seine arkadischen Szenen und endlich jener Faktor, der seinen Werken immer ein grosses Interesse sichern wird, selbst wenn man — was gar nicht unmöglich ist — von ihm als Koloristen nicht mehr so gut denken wird wie noch vor kurzem: ich meine den erzählend-künstlerischen Inhalt. Das ist auch ein Rest des achtzehnten Jahrhunderts. Als das lustige geistreiche Rokoko mit seinen graziösen Formen gar nicht mehr wirken konnte und ohne allen Widerspruch verachtet war, da galt immer noch seine Lehre, wie man ein Kunstwerk auf amüsante oder würdige Weise mit anmutigem oder erhebendem Inhalte ausstattet.

Es genügt darum nicht, dass man wie manche thun, in Böcklin den Dichter und Menschen auf Kosten des Malers preist. Dadurch kann man sich wohl mit leidlich guter Manier aus dem unbequemen Dilemma der Böcklinfrage ziehen, aber der Fall liegt doch nicht so, dass man in seinen Werken den Faktor der bildenden Kunst reinlich oder gewaltthätig von dem der Poesie trennen könnte. Der Mensch, der Dichter und der Maler sind in ihm eine geschlossene Einheit: nur ist er nicht als Einer anzusehen, der mit allen seinen Instinkten und Fähigkeiten ausschliesslich dem neunzehnten Jahrhundert angehört hätte. Er hängt ja — bewusst oder unbewusst — mit dem achtzehnten Jahrhundert auch insofern eng zusammen, als er seine Bildideen auf eine Weise formulierte und gewann, die dem Rokoko sehr wahlverwandt war. Es ist gewiss kein Zufall, dass er so wie Prud'hon, der ja auch viel, sehr viel feines Rokoko in das neunzehnte Jahrhundert hinübergerettet hat, die Furien malt, die dem Mörder auflauern; er hat nicht umsonst so viel heimlich versonnene Idyllen geschaffen; denn auch die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts liebte das Träumerische und Weltfremde.

Einen auffallenden Beweis dafür giebt das berühmte Bild: „die Brandung“. Wenn es einen typischen Böcklin giebt, der den ganzen Charakter des Künstlers zeigt, so ist es diese Tafel, wo wir die schöne Nymphe in der selbstgenügsamen und so triebfrohen Einsamkeit sehen. Da ist doch gar nichts, was uns an einen andern Künstler des neunzehnten Jahrhunderts erinnern könnte. Und dennoch findet sich das Motiv in seinen wesentlichen Bestandteilen und mit nur sehr wenigen Verschiedenheiten in einer Radierung des Salomon Gessner, die in der französischen Ausgabe seiner Idyllen im zweiten Bande vom Jahre 1777 enthalten ist. Die Abbildungen entheben uns einer näheren Beschreibung oder Erläuterung.

Es bleibt nur die Frage, ob Böcklin die Radierung des deutschen Theokrit gekannt hat. Das ist wahrscheinlich und ist jedenfalls nicht ausgeschlossen, dass ihm das noch heute beliebte Buch in der französischen oder in der späteren deutschen Ausgabe, wo sich die Radierung auch findet, in die Hand gekommen ist. Aber ob er sich des Blattes noch erinnerte, ob er es bewusst vor Augen hatte, als er sein berühmtes Bild schuf, das kann man nicht sagen. Ich glaube auch, dass das gar nicht viel zu sagen thut; denn die Brandung ist eben ein echter typischer Böcklin. Angesichts des Umstandes, dass sich so viel Elemente seines Stils auf das achtzehnte Jahrhundert zurückführen lassen, und dass er doch ein Künstler von unzweifelhafter Selbständigkeit und Eigenwilligkeit war, scheint es mir sogar glaublicher, dass hier ein Fall von atavistischem Zurückgehen auf alte Formen vorliegt. Auf jeden Fall aber müssen wir zum Schluss feststellen, dass Böcklin das Motiv aus dem liebenswürdig Dilettantischen ins rein Künstlerische erhoben hat.





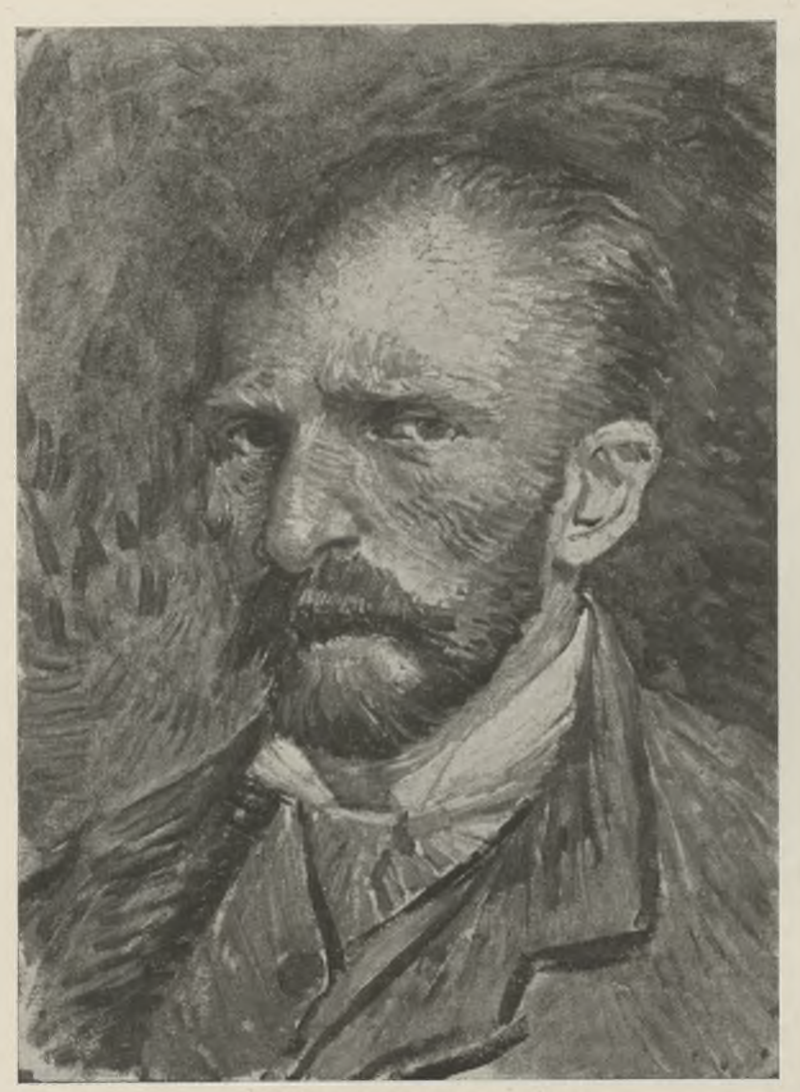
VINCENT VAN GOGH, DÄCHER
AUSGESTELLT IM SONDERBUND, KÖLN

DIE INTERNATIONALE SONDERBUNDAUSSTELLUNG IN KÖLN

VON

PAUL MAHLBERG

Als vor einem halben Jahrzehnt der Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zunächst auf fünf Jahre gegründet wurde, war es der Ausdruck einer damals schon starken Bewegung zur modernen Kunst im Westen Deutschlands, die zweifellos von dem Wirken Karl Ernst Osthaus' in Hagen ausging. Sie hat unterdessen grössere Kreise gezogen und ist intensiver geworden; ihr Symbol, der Sonderbund, wuchs numerisch und an Zielbewusstsein. Man muss diese Bestrebungen ernst nehmen. Dass die Bewegung in diesem täglich reicher werdenden Lande mit Snobismus nichts zu thun hat, wird ohne weiteres klar, wenn man die Ergebnisse in einer grossen Reihe von guten und teilweise vorzüglichen Privatsammlungen moderner, offiziell noch nicht autorisierter Werke sieht, die neben den mit Weitblick angelegten modernen Abteilungen der Museen in zahlreichen rheinisch-westfälischen Städten zusammengekommen sind. Da das Ganze noch verhältnismässig neu ist und plötzlich kam, könnte man leicht geneigt sein, es als ephemere Erscheinung anzusehen. In der That steht der grösste Teil der westdeutschen Presse auf einem ablehnenden Standpunkt. Was daran schlechter Wille, was Unfähigkeit ist, kann man hier nicht untersuchen. Sicher ist, dass der Sonderbund nichts getan hat, um die Allgemeinheit, die sich nicht viel Gedanken und nur die der Presse darüber macht, aufzuklären. Bedauerlich ist, dass er sich und die ganze Bewegung mit seiner ersten und bisher einzigen literarischen Manifestation auch bei den wenigen misskreditiert hat, die im Interesse der Kunst denken, aber infolge eines geographischen Zufalls oder ihrer Veranlagung nichts vom Geiste jenes Geistes spüren, der im Westen echt und wahr herrscht. Solche technischen Fehler jedoch, die an dem Organischen des Ganzen nichts ändern, können dem Einsichtigen die Gewissheit nicht rauben, dass der Sonderbund das Ferment zu einer allgemeinen Entwickelung zur Kunst in Westdeutschland ist. Und wenn er jetzt auch von Düsseldorf wegziehen musste, so ist doch sein modernisierender Einfluss auch dort zu spüren, und seine Anregungen sind stillschweigend von offizi-



VINCENT VAN GOGH, SELBSTBILDNIS
AUSGESTELLT IM SONDERBUND, KÖLN

als das einzig Gute erklärt wurde, verstimmte. Das alles wird nun korrigiert. Der Sonderbund zeigt, dass er positive Arbeit leisten will und leisten kann. Er ist aus den Versuchsjahren heraus.

Die Durchführung des bedeutenden Programms ist glänzend gelungen, sowohl was Reichtum und Qualität des Bildermaterials, als was die lehrreiche und klare Organisation des Ganzen und seiner internationalen Teile anbetrifft. Den Kern bildet die retrospektive Abteilung mit van Gogh, Cézanne und Gauguin. Daran gliedert sich die internationale Moderne, und zwar derart, dass die Schweiz, das junge Frankreich (einschliesslich der Neoimpressionisten), Österreich-Ungarn, Dänemark und Norwegen (mit der Munch-Sonderausstellung), Holland und England sich in die eine Hälfte des Raumes teilen, während das junge Deutschland die andere einnimmt. So gut die internationale Kollektion im Einzelnen ist, das Hauptinteresse vermochte der Sonderbund doch auf die deutsche Seite zu verlegen. Er beweist damit wieder, dass im Mittelpunkt seiner Bestrebungen die Pflege der deutschen Kunst steht. Diese kommt ihm dabei sehr entgegen. Mit der in der ganzen Ausstellung verteilten Plastik von Lehmbruck und Haller bekommt sie unbedingt auch das dynamische Übergewicht. Im Prinzip bleibt natürlich wie überall, ausser in der Schweiz und in Norwegen, die französische Kunstkultur ausschlaggebend. Was dabei die von ihr heraufgeführte Abwicklung in der Fläche anbetrifft, so entsteht ihr darin in Paris die Reaktion im Kubismus Picassos. Sein Kubismus ist natürlich nur ein Übergangsstadium zu einer ästhetisch befriedigenden Lösung des ihn treibenden Dranges zum kubischen Sehen. Wenn überhaupt, so haben wir die Lösung von ihm zu erwarten, denn er hat den Knoten geschürzt. Ich kenne das System seiner Bildkonzeption nicht, halte es im erkennbare Prinzip der Abstraktion auf das Kubische aber als vollständig logisch in seiner Entwicklung, die von vornherein auf das Kubische ausging, wie das in seinen schönen Frühwerken an einem an Michelangniolo geschulten Kontrapost der Glieder erkenntlich ist.

Die Ausstellung ermöglicht durch die lokale Vereinigung von Cézanne, van Gogh und Gauguin eine künstlerische Differenzierung der drei und im Anschluss daran, durch die Beifügung der Modernen, eine entwicklungsgeschichtliche Kritik.

eller Seite aufgenommen worden. Es ist natürlich schade, dass sich der Sonderbund von Düsseldorf loslösen musste, wo eine künstlerische Tradition hinter ihm stand und über te Peerdt und Deusser in ihn hineinreichte. Andererseits ist im Hinblick auf eine planmässige Leitung die Übersiedelung zu begrüssen.

Für die diesjährige Ausstellung in der grossen Halle der Stadt Cöln ist das Programm aufgestellt worden, die Entwicklung von Cézanne, van Gogh und Gauguin ab aufzurollen. Damit arbeitet der Sonderbund zum ersten Mal systematisch daraufhin, in Westdeutschland Verständnis für die moderne Kunst zu wecken. Die als fortschrittliche Manifestation bedeutsame Ausstellung von 1910 war insofern ungeschickt, als sie in Matisse und Kandinsky, zum Beispiel, nur die damals letzten Konsequenzen eines Stilprinzips bot, ohne die Prämissen zu zeigen. So musste das Ganze problematisch erscheinen. Die Schroffheit, mit der es trotzdem

Durch die in Heft 12, Jahrgang VIII dieser Zeitschrift abgedruckten Mitteilungen Gauguins hat sich dieser Künstler mit van Gogh und Cézanne, von dem Nenner van Gogh aus, in ein menschlich - künstlerisches Verhältnis gebracht. Heute wird uns vor jeder grösseren Kollektion Gauguinscher Bilder, wie sie der Sonderbund zusammengebracht hat, klar, dass Gauguin ein Talent ist, das nur dank seiner kühlen Besinnung die Grenze zum Unkünstlerischen thatsächlich nicht überschritt. Es liegt in seiner empirischen Begabung begründet, dass er seinem Werk gegenüber stets objektiv blieb, darum wohl einmal Schwaches schaffen konnte, aber niemals, wie van Gogh zuweilen, vollkommen daneben hieb. Das verlieh ihm jene Sicherheit, die ihn van Gogh als Meister erscheinen liess. Aber an ihren Früchten sollt ihr sie erkennen! Die seinen bekamen von ihm die Empirik, die Disziplin konnten sie nicht erben. Gerade in Berlin, wo die malerische Tradition und Kultur so gering ist und jeder einzelne sie durch angestrengte Arbeit aus sich erringen muss, hat eine Gruppe die primitive Kunst der Flächenerfüllung übernommen und entwicklungsgerecht in Kunstgewerbe umgesetzt. Von weitem schon hat man das in der Cölner Ausstellung in einer Malerei Noldes vor sich, die in der Flucht mehrer Durchgänge in einem Saal der Berliner hängt. Hier wird es klar, dass die Prinzipien dieser Kunst in der Anwendung auf die Glasmalerei ihre Vollendung finden. Wenn anders ein schweizerischer Künstler recht hat, und er hat recht, wenn er im Anschluss an diese Ausstellung von Gauguin meinte, dass seine besten Werke doch die Lithographien seien, so scheint es kein Zufall, sondern ein mit dem Wesen der ererbten Kunst überkommenes Schicksal, dass auch die Jungen zu rein künstlerischen Ergebnissen nur im Holzschnitt, in der Lithographie oder einfach in der Zeichnung kommen. Konform wäre der Veranlagung aller wohl der Auftrag gewesen, den Heckel und Kirchner mit der ornamentalen Bemalung der Wände in der zur Aufnahme der Thorn-Prikkerschen Kirchenfenster improvisierten Kapelle gut lösten. Diese sicher einmal berühmten Fenster sind die künstlerische Vollendung der ohne praktische Anwendung in ihrer Qualität vollständig labilen Kunst Gauguins. Sie ist hier auf ein künstlerisches System der Flächenfüllung und Farbe gebracht, das an die Wucht ganz alter Wandteppiche und an Schönheit der Farbe und spirituellem Beziehungsreichtum der Architektur an die Werke der Gotik erinnert.

PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT
AUSGESTELLT IM SONDERBUND, KÖLN

Eine so greifbare Nachfolgerschaft wie Gauguin haben van Gogh und Cézanne nicht aufzuweisen. Die Einflüsse, die von ihnen ausgehen, sind, ihrer grossen Künstlerschaft entsprechend, höherer Art. Sie können sich darum auch mischen, während die beiden substantiell grundsätzlich verschieden sind. Van Gogh schildert Begebenheiten und Funktion der Materie. Es ist darum vielleicht kein Zufall, sondern der unbewusste Ausdruck für etwas bei seiner Kunst Symptomatisches, dass



A. KOKOSCHKA, LANDSCHAFT
AUSGESTELLT IM SONDERBUND, KÖLN



GRECO, CHRISTUS
AUSGESTELLT IM SONDERBUND, KÖLN

man das Bild „Zwei Menschen" auch „Vor dem Lustmord" nennt. Er tritt an uns heran, Cézanne müssen wir erst hervorlocken. Wenn man das bedenkt, kommt man zu dem Schluss, dass die Ausstellung die rein zahlenmässigen Akzente unter den beiden schlecht verteilt hat.

Mit der imponierenden Zahl von 105 Werken tritt van Gogh momentan vor Cézanne. Die Serie umfasst die ganze Entwicklung van Goghs, und wenn manches dabei ist, das einen reinen Genuss nicht aufkommen lässt, so macht doch das Ganze mit der schöneren Arlésienne, einem Schlafzimmer, den Sonnenblumen, den Gärten aus Arles, um nur einiges zu nennen, den Eindruck, dass wir vor einer Persönlichkeit stehen, die wie Rembrandt gross und providentiell ist. Die Einsicht von seiner entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung geht vor den Bildern der modernen Abteilung immer wieder auf. Wenn man sich auch natürlich davor hüten muss, in jeder funktionell differenzierten Technik oder im Anlauf dazu, eine Wirkung van Goghs zu sehen, so erkennt man doch fast allenthalben in der modernen Entwicklung seinen Einfluss. Er ist manchmal weniger sichtbar, als der von Cézanne im gegebenen Falle sichtbar ist, aber er ist da und als Mut zum vitalen Ausdruck und zum Lokalton, zur Durchbrechung alles Farbtraditionellen wirksam.

Kommt man von van Gogh zu Cézanne, so ist dieser noch zurückhaltender als sonst. Erst wenn man längere Zeit wieder mit ihm zusammen ist, entfaltet sich das Köstliche, Altmeisterliche seiner Bildnisse und Landschaften. Mit einem Mal sind wir darin und gehen auf im Sphärischen seiner Stimmung.

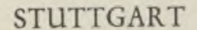
Vor den Werken der beiden Letztgenannten ist das Interesse schon in eine höhere Kategorie des Empfindens gehoben; anderwärts rührt es sich manchmal nicht mehr, da wir die gute Klasse (Der Schweiz z. B.) kennen. Vieles in dieser Ausstellung aber fällt auf und interessiert auch dauernd.

Der gut organisierte ungarische Saal zeigt viel Wärme und ernstes Streben. Kernstock ist bemerkenswert. Österreich bringt mit Kokoschka die stärkste Begabung unter den Jungen.

In München erstarkt die weniger gegen die Alten, als gegen die Scholle gerichtete Bewegung zum Guten an einigen tüchtigen Talenten: Kaspar und Weisgerber. Benin verdient unbedingt Beachtung. Auch der Badenser Freyhold.

Man macht dem Sonderbund besonders in Düsseldorf den Vorwurf, durch Bekanntmachung mit der französischen Kunst die rheinischen Talente verdorben zu haben. Wenn man nun auch annehmen kann, dass die meisten nur auf die Kunst pochen, und den Säckel meinen, so gibt es doch auch ehrlich Überzeugte. Die muss die Austellung zur Umkehr bewegen. Es ist natürlich schlimm, sehen zu müssen, dass Cézanne tale quale ein neues Anwendungsgebiet in Clarenbach und Deusser gefunden hat. Aber Clarenbach war immer nur ein Anempfinder, und Deusser kommt vielleicht wieder auf den vielversprechenden Weg zurück. Die Ausstellung giebt also einen endgültig auf, den wir eigentlich nur kurze Zeit gehabt haben, und überweist den andern einer hoffentlich bald kommenden Einsicht. Giebt Bretz unverändert gut und die Anweisung auf vier neue, die erst an der französischen Kunst zu dem geworden sind, als die sie vor uns treten. Bei Lehmbruck ist die Entwickelung seit dem Weggang von Düsseldorf evident. Und auch aus den Malern Karli Sohn, Macke und Nauen wäre sicher in Düsseldorf nicht viel geworden. Französische Kunst hat ihnen die Hände gelöst. Sohn verspricht viel. Wenn er seine Entwicklung in Düsseldorf verbracht hätte, wäre er wahrscheinlich geworden, was seine Brüder Sohn-Rethel sind, tüchtige Maler, bei denen man sich aber immer nach dem entwickelungsgeschichtlichen Zweck fragen muss. Darin ist diese Ausstellung für Westdeutschland von perspektivischer Bedeutung: sie zeigt die Notwendigkeit, zum Besten der rheinischen Kunst die ausländische heranzuziehen.

KUNSTAUSSTELLUNGEN



STUTTGART

Theodor Fischers Kunstausstellungsgebäude am Schlossplatz wird im Jahre 1913 durch eine grosse Ausstellung mit internationalem Einschlag eröffnet. Über das Gebäude selbst wird nach seiner Fertigstellung zu berichten sein.

Der Zeitpunkt der Ausstellung ist, insbesondere was die Verhältnisse an der Akademie betrifft, zweifellos ein günstiger. Landenberger ist es gelungen, eine junge Generation von Malern zu sinnlich lebendiger Naturanschauung heranzubilden, und die Entwicklungsfähigen unter diesen erhalten durch Hoelzels von Anfängern mit Vorsicht zu geniessenden Lehren entscheidende Anregungen. Was den Stuttgarter Künstlern und Liebhabern am meisten fehlt, ist die Anregung von aussen. Man hat die führenden Berliner Meister seit einer Reihe von Jahren nicht zu Gesicht bekommen. Die jungen Leute kennen, soweit sie nicht selbst zu reisen in der Lage sind, weder Manet und Renoir noch Cézanne und van Gogh. Und da die Grundbegriffe fehlen, können energische und zielbewusste Talente des jungen Deutschland wie zum Beispiel K. Hofer-Paris und W. Roesler-Berlin in Stuttgart zunächst auf kein Verständnis rechnen. Dasselbe gilt für Haller oder Barlach. Sind doch nicht einmal die Werke von Marées, Hodler und Hildebrand je in genügender Weise gezeigt worden.

Die besondere Mission der Ausstellung 1913 ist durch diese Tatsachen klar bezeichnet. Da sie in Summa höchstens 300 Werke der Malerei und Plastik umfassen wird, muss sie sowohl aus pädagogischen wie aus ästhetischen Gründen auf den berüchtigten Durchschnitt durch die Gesamtproduktion unbedingt verzichten. Vom Guten das Beste, muss die Devise sein. Dies Ziel zu erreichen, macht die Bestimmung möglich, dass nur persönlich geladene Künstler beziehungsweise speziell bezeichnete Werke in die Ausstellung kommen, deren Leitung sich also die schöne und würdige Aufgabe gestellt hat, rückhaltlos Farbe zu bekennen. Es scheint mit Recht ihre Absicht zu sein, aus dem engeren und weiteren Vaterland nur solche Werke zuzulassen, welche die Entwicklung der deutschen Malerei zur Kunst gefördert haben und weiterführen. Und der Beschluss, dass vom Ausland neben wenigen Schweizern fast nur Franzosen gezeigt werden sollen, bestätigt diese dankenswerten Intentionen. Die Stadt kann ihre Entwicklung zu einem selbständigen Kunstzentrum nicht besser fördern, als wenn sie mit gleicher Entschiedenheit auch aus der deutschen Produktion nur die wahrhaft zukunftsstarken Werke wählt. Dann wird der ausserordentlich hohe Ankaufsfonds der Ausstellung von 1913 (über 300000 M.) weithin befruchtender Wirkung sicher sein.

❦

Das reizvolle Stadtbild Stuttgarts ist seit Jahren schwerwiegenden Veränderungen unterworfen, die grösstenteils mit den neuen Theater- und Bahnhofsbauten zusammenhängen. Das Projekt, den Bahnhof aus der Umklammerung der Berge zu befreien und in den nahen Vorort Cannstatt, das heisst, in die breite Thalsohle des Neckars zu verlegen, kam nicht zustande. Jetzt zeigen sich Schlag auf Schlag die Folgen dieses aus tausend Gründen verhängnisvollen Beschlusses. Die Gartenanlagen Friedrichs I, die mit einer wahrhaft grosszügigen Grundrisskomposition den üppigsten Baumwuchs vereinen, sind am Rosenstein zum Teil zerstört, am Schlossgarten traurig verstümmelt worden. Schlimmer noch: die wertvollen Bauten der unteren Königstrasse stehen vor dem völligen Untergang. Es sei den Volkswirtschaftlern überlassen, eine Bodenpolitik zu beurteilen, die Stuttgarts wertvollstes Terrain in die Hände fremder Kapitalisten gab, von denen jetzt die Neugestaltung der Stadt im Guten wie im Bösen abhängt. Sache aller am Kunstgut der Allgemeinheit irgend Interessierter ist es aber, für die Erhaltung der bedrohten Baudenkmäler einzutreten. Und



P. PICASSO, AKT
AUSGESTELLT IM SONDERBUND, KÖLN

da der Umbau der Königstrasse den Abbruch einer Reihe vornehmer alter Privat- und Schulhäuser leider unvermeidlich macht, sollte um so mehr geschehen für den Marstall und die Eberhardskirche, beides Werke des schwäbischen Architekten Reinhold Fischer (1741—1813). Beide Bauten sind vor etwa hundert Jahren von der Soltitude nach Stuttgart überführt worden; ihre abermalige Verpflanzung dürfte also nicht unmöglich sein. Vielleicht könnte wenigstens je ein Flügel des zweifellos schwierig unterzubringenden Marstalls bei der Bebauung der in Cannstatt geplanten Ausstellungswiesen irgendwie verwendet werden.



DIE KARLSSCHULE IN STUTTGART, HOFEINGANG

Wichtiger als diese Erhaltungsversuche aber (denen ein Erfolg aufs dringendste zu wünschen ist) bleibt die Frage, was für Neubauten einst auf dem direkt an den Anlagen und später unmittelbar vor dem Bahnhof gelegenen Areal des Marstalls erstehen werden. Glücklicherweise gehört das Terrain zum Krongut, sodass seine einseitig wirtschaftliche Aufteilung und Ausnützung kaum zu fürchten ist, um so weniger, als der Wettbewerb um die Neugestaltung dieses für das künftige Gesicht der Residenz bestimmenden Baukomplexes (vom preisgekrönten Entwurfe abgesehen) eine Reihe trefflicher Anregungen ergeben hat.

✲

Einen schweren Schatten auf diese Hoffnungen wirft nun allerdings der kürzlich gefasste Beschluss über den Umbau der früheren Karlsschule, der sicherlich noch weite Kreise beschäftigen wird. Wie der Marstall hat auch dieser Bau als spezifisch deutsche Kunstleistung seinen besonderen Wert. Der württembergische Pfarrerssohn David Leger (1701—1791), der auch am Ludwigsburger Schlosse nennenswerten Anteil hat, ist der Schöpfer dieser alten Akademie, deren wundervolle Hofanlage Reinhold Fischers verwandte Werke beeinflusst haben mag.

An die hohe Karlsschule knüpft sich, von einer Fülle mehr lokaler Erinnerungen abgesehen, bekanntlich auch das Gedächtnis der Leidensjahre des jugendlichen Schiller. Man hielt es deshalb für nötig, vor dem geplanten Abbruch wenigstens das Urteil des — Schillervereins zu hören! (Die Philologen stimmten den Absichten des Hofes im wesentlichen zu.) Von inneren Verbesserungen abgesehen, die ohne Schädigung der äusseren Erscheinung gemacht werden könnten, ist aber renovierungsbedürftig höchstens die überaus reizvolle, leider arg vernachlässigte Aussenarchitektur. Was im einzelnen geschehen soll, wird der Öffentlichkeit wie üblich nicht bekannt gegeben. Soviel ist sicher, dass der köstliche, heute als Rumpelkammer benützte Kirchensaal des Legerschen Mittelbaues verschwinden soll, der falls seine Neueinrichtung als Kapelle nicht in Betracht kommt, der intimste Vortrags- oder Theatersaal Stuttgarts sein könnte.

Trotz alledem ist noch nicht alle Hoffnung aufzugeben. Denn da das viel geschmähte Kunstausstellungsgebäude einzig und allein der Initiative Wilhelms II. von Württemberg seine Entstehung durch Th. Fischer verdankt, verschiebt sich die Situation gewaltig auch zugunsten der genannten alten Bauten. Ist es doch derselbe Geist, der den lebenden Fischer beschimpft und den historischen Fischer missachtet! H.O.S.



DIE KARLSSCHULE IN STUTTGART



DER MARSTALL IN STUTTGART VOM HOF GESEHEN

BRÜSSEL

Dem diesjährigen *Frühlingssalon*, der zu besondern Lobpreisungen wenig Anlass bietet, wurde eine Ausstellung moderner Kirchenkunst angegliedert, um zu zeigen, was auf diesem Gebiete geleistet wird.

Die von einheimischen und ausländischen Künstlern ausgestellten Arbeiten halten sich zwar von dem Fabrikkram, fern, zeigen aber andererseits im ganzen keine Fähigkeit zur Erzeugung neuer Formen. Das Beste bietet in der deutschen Abteilung, deren Ordnung Direktor Osthaus, Hagen, übernommen hatte, Josef v. Mehofer in seinen Kartons zu den Fenstern der Kathedrale von Krakau und der Kirche St. Nicolaus von Freiburg. Sodann ist der Holländer Toorop mit einer Anzahl charakteristischer Apostelköpfe und Entwürfe für Kapellen vertreten.

In den Abteilungen für Malerei ist von Belgiern Jacob Smits mit einer Anzahl Bilder kleinen Formats vertreten. Opsomer mit einer „Predigt Christi" und Léon Frédéric mit vier Schilderungen aus der Franziskus-Legende in seiner volkstümlichen Auffassung und kräftiger Farbengebung. Sehr verblasst bereits erscheinen die Kartons Hippolyte Flandrins, der französischen Gruppe, während England Arbeiten der verstorbenen Burne-Jones und Rosetti beigesteuert hat. Von deutschen Künstlern zeichnen sich zwei vom Westfälischen Landesmuseum geliehene Arbeiten Melchior Lechters aus; Corinth, Klinger, Liebermann (der barmherzige Samariter), Thoma, Vogeler und andere geben den Belgiern eine Idee von deutscher Kunst auf diesem Gebiete. Besondere Anerkennung finden hier aber die Kirchenbauprojekte deutscher Architekten, wie Peter Behrens, Th. Fischer, Schumacher, Veil und andere. Ein Zyklus von acht Gemälden von Nolde, wurde von dem Ausstellungskomitee abgelehnt, welche Maassregel den Organisator der deutschen Abteilung, Direktor Osthaus in Hagen, vor der Eröffnung abzureisen veranlasste.

F. M.

PARIS

Der französische Kunstfrühling des Jahres 1912 entspricht wenig dem festlichen Lenze draussen an den Ufern der Seine oder in den Champs-Elysées. Er ist heuer von sehr mässiger Blüte und Güte; in beiden Lagern hat man sich nicht sonderlich angestrengt; das dritte Lager aber, die alten und alternden „Artistes français", Frankreichs höchst offizielle Kunstvertretung, kommt überhaupt nicht mehr in Betracht: hier ist nachgerade ein dickstehender Sumpf entstanden, auf dem nicht einmal mehr die paar imposanten, schillernden Nympheas gedeihen. Passons! Doch auch bei den „Indépendants" und der „Société nationale" (dem früheren „Marsfeldsalon") lohnt es nicht, noch lockt es, länger zu verweilen. Der kürzeste Bericht wird der würzigste sein.

Die Generation von 1904, die sich zu einer Siebung der „Indépendants" entschloss und deshalb die bekannte Filiale des „Salon d'automne" errichtete, hatte offenbar diesmal kein Interesse daran, mit den ziemlich lauten Initiatoren der neuesten Bewegung zu wetteifern; sie taten das Gescheiteste, was sie thun konnten: sie öffneten dieser Jugend das Thor und liessen sie gewähren, einer Jugend, deren Häupter, Picasso und Metzinger, nun auch allmählich in die Jahre kommen. Die „Kubisten"



DER MARSTALL IN STUTTGART, ECKANSICHT

hatten sich in den Jahren ihrer Existenz bisher immer sehr ruhig verhalten; nachdem aber diese italienischen „Futuristen", die kitschig malen und noch kitschiger schreiben, ihren Pariser Schulmeistern den Wind aus den Segeln genommen haben, wuchs natürlich auch den Franzosen der Mut in der Brust, und sie suchen zu manifestieren, auf ihre Art. Sie treiben einen Keil in den Prass den „Indépendants", und verteidigen von der Hochburg der mittleren Säle ihre Lehre. Ich habe in meinem Dasein soviel Theorien, Doktrinen, Bewegungen, Programme, Konventikelkünste in Paris miterlebt, mit Bewunderung zweifelnd und mit Zweifel bewundernd, dass mich nichts „Neuestes" mehr schreckt. Wie in der Natur, so ist auch in der Kunst alle Aktivität blind: ob eine Lehre gut oder schlecht, ob sie zwecklos oder zweckvoll war, das stellt sich immer erst dann heraus, wenn das grosse Talent erscheint, das sich ihrer mit schöpferischer Kraft und bildendem Instinkt bedient. Der Impressionismus hatte das Glück, sofort und auf einmal sieben Begabungen, zum Teil geniale Naturen, als Avantgarde in die spröde Welt senden zu können. Das Fähnlein der „Neo-Impressionisten" oder „Pointillisten" hatte nur Ein wirklich bedeutendes Talent, Seurat, dessen Werke eine gewisse Bedeutung behalten werden; aber sonst ist diese Bruderschaft längst nicht mehr aufrecht, wiewohl sie sich in den kommenden und gehenden Ausstellungszeiten als „Gruppe" fühlt: einige, wie Luce, haben sich zu breiterer, dem alten Impressionismus angenäherter Manier entschlossen; andere, wie Rysselberghe, sind reine Akademisten geworden, malen Akte wie neuere Cabanels oder verfertigen süsse Damen- und Kinderporträts für zahlungsfähige Gesellschaftskreise. Den Kubisten aber fehlt — trotz Picasso, trotz Metzinger — die übtrragende Persönlichkeit, die selbstherrlich die Lehre der grüblerischen Ateliergespräche ins Leben der Kunst hinüberführt. Sie sind zumeist Spintisierer, die mittelmässige oder skurrile Kapellmeistermusik machen. Man sollte füglich mit Geduld auf den thatenfrohen Messias warten, der den brauchbaren Kern des Kubismus für die dekorative Malerei in Naivität fruchtbar und nutzbar macht.

Die heroische Zeit des alten Marsfeldsalons scheint vorüber zu sein (während die „Indépendants" ihre heroische Stunde ja doch jeden Tag wieder erleben können). Dieselben Leute kehren jahraus, jahrein zurück mit denselben Sachen und Sächelchen. Leute, die einst Stürmer und Dränger waren und nun der bewährten Devise leben: „l'école c'est la tradition". Sie verdienen bei dieser merkwürdigen Selbstbeherrschung, gelangen berühmt in die Jahre und steigen ehrenreich ins Grab. Der Nachwuchs fehlt; um dem Mangel abzuhelfen, ist man allmählich auf den Ausweg verfallen, sich Kräfte von anderen frischeren Vereinigungen zu pumpen. Die „Indépendants" und der Herbstsalon stellen diesmal die Guérin, Charlot, Maurice Dénis (der übrigens in die akademisierende Société schon so gut wie hineingehört), Desvallières, Lebasque und Frau Boznanska; das rein malerische Niveau steigt dadurch um einige Zentimeter; wer aber das Gesamtbild mit etwas Kritik betrachtet, wird sich nicht darüber täuschen lassen, dass diese ganze Hebung nur künstlich und äusserlich ist. Ein Ausländer liefert diesmal krampfhaft-verblüffende Zugstücke, Zuloaga, dieser Manierist in Schwarz, der bis an den Hals vollgepfropft ist mit Anlehnungen an Velasquez, Greco, Cézanne, van Gogh: ein Massenporträt, eine Kreuzigung, einen heimreitenden Picador. Riesige, luftlose, von Perspektive nicht angekränkelte Formate mit Figuren aus angestrichenem Holz; die Auffassung der Modelle an die Karikatur streifend, nicht an jene Karikatur, die sich dem impressionistisch verfahrenden Porträtmaler aus der ehrlichen Anschauung menschlichen Ausdrucks als geheime Selbstironie der Natur ergibt, sondern an die Karikatur bravouristischer Verstiegenheit. So faustdicker Hysterie gegenüber, die sich als Kraft geberdet, haben die Vertreter der guten alten französischen Anmut, Harmonie und Jovialität einen schweren Stand: sie erschöpfen ihr ewiges Thema von Frauenschönheit und Glückseligkeitsleben, dieses unaufzehrbare Erbe des achtzehnten Jahrhunderts, in Leinwanden von immer mächtigeren Dimensionen — wie Caro-Delvaille oder Gaston La Touche, oder sie treiben einen musikalischen Hellenismus höheren Stils wie Maurice Dénis, als Stimmungszauberer, doch nicht als wahrhaft Inspirierte, oder sie übertragen den lieblichen himmelblauen Geist französischer Landschaft in lockende Feerien wie Lebourg und Le Sidaner oder sie liefern wie Raffaelli unbeirrt ein paysage sentimental, das noch etwas anderes ist als Stimmungslandschaft. Raffaelli hat, obwohl er eine Strecke mit den Impressionisten marschierte, doch als Maler nie richtig zu ihnen gehört: inzwischen hat er seine Palette um manche Farbenpointen bereichert — trotz allem Kolorismus aber ist er schwer und düster und ein bisschen spitz geblieben; wenn ihm die Sonne scheint, so ist sie traurig, bleich und kühl. J. Elias.

MÜNCHEN

Durch die Hagemeister-Ausstellung in der Galerie *Heinemann* wurde der Künstler, über den an dieser Stelle (Jahrg. VIII, S. 414 ff. und IX, S. 455) schon ausführlich gesprochen wurde, auch in München erfolgreich eingeführt. In der historischen Entwicklung dieser bei aller Beeinflussung durch Schuch und Trübner, Courbet und Daubigny sehr achtenswert selbständigen Kunst steht wohl am höchsten die „Einfühlung" in den Organismus der Natur, deren Naivetät zum Lebendigen eindringlich und unmittelbar hinleitet. Auf solcher strengen Basis dringt die Ausdrucksform Hagemeisters auf Grund einer nicht minder strengen Selbsterziehung zu einer dem Wesen der Natur äußerlich möglichst entsprechenden Technik. In dem Ringen nach dieser Ausdrucksform, die begreiflicherweise ebenso leicht Beeinflussungen an-



EDV. MUNCH, NORWEGISCHE LANDSCHAFT
AUSGESTELLT IM SONDERBUND, KÖLN

nimmt, wie sie wieder ablehnt, setzt sich Hagemeister mit seinen Lehrmeistern auseinander, um endlich in der Mark und als Maler der See unabhängig, deutlich und persönlich zu werden. Ein bewusstes Stilgefühl, das aus seinen letzten Bildern spricht, zeigt ein unverkennbares Streben, auch in grossen dekorativen Bildern natürlich zu bleiben. In dieser Beziehung bildeten neben den malerisch ruhigen Landschaften vom Schwielowsee die Strandbilder und der blühende Mohn die Höhe dieser eindrucksvollen Ausstellung. U.-B.

SCHWEIZ

Albert Welti ist gestorben. Mit ihm schwindet der stärkste Träger böcklinischer Art aus der germanischen Kunst. In seinen Entwürfen reichte er bis zu Marées hin, in ein paar vollendeten Werken kommt er dem Böcklin des Vita somnium breve nahe. Aber am wichtigsten ist es wohl, seine bleibende Bedeutung nicht in jenen unleugbaren ungestümen Eingebungen oder diesen altertümlich-altertümelnd edeln Malereien zu suchen, sondern in seiner Graphik. Hier kam er aus dem Schwanken zwischen Emailguß und Glasgemälde — denn ein kühner, fest zugreifender Künstler war er nie — endlich heraus. Seine Lust am Pröbeln und Ummodeln konnte sich hier schadlos genugtun. Während die Zahl seiner Bilder, verglichen mit der irgendeines hervorragenden Kunstgenossen, gering ist, bebaute er in der Graphik ein fruchtbares Feld. Seine Märchen, Festkarten, persönlichen Anzeigen, Hexentänze und Hochzeitsfeste sind Schwinds ebenso volkstümliche Nachfolge, eine leise Auferstehung der Romantik. J. W.

BERLIN

In *Werkmeisters Kunstsalon* sind die kräftigen farbigen Holzschnitte Walter Klemms ausgestellt, von denen in diesen Heften des öfteren schon die Rede gewesen ist. Daneben sieht man Holzschnitte von C. Thieman, Radierungen von Olaf Lange und eine Reihe von Handzeichnungen des Münchners Seewald. —

Die „Gartenlaube" veröffentlicht ein Preisausschreiben für Bilder aus dem deutschen Familienleben. Es sind Preise ausgesetzt von 3000, 2000, 1000 und 500 M. Ausserdem sind weitere Erwerbungen geplant. Der Schlusstermin ist der 30. September. Preisrichter sind Liebermann, Manzel, A. Kampf und René Reinicke.



H. NAUEN, STILLEBEN
AUSGESTELLT IM SONDERBUND, KÖLN

CHRONIK

Seit die vielbesprochene Broschüre des Worpsweder Malers Vinnen erschienen ist, wird in Bremen noch ein besonderer Kunstkampf ausgefochten. Er richtet sich gegen Gustav Pauli, den Leiter der Kunsthalle, und beweist also, dass die Kunsthalle zu den kräftig sich entwickelnden, zu den das Musterhafte anstrebenden Museen für moderne Kunst zählt. Der Kampf, den Pauli jetzt ausfechten muss, ist durchaus typisch; es ist in Bremen nun nicht anders wie es einmal in Hamburg und Berlin war, wie es in Mannheim und Hagen noch ist und wie es in mancher deutschen Stadt noch sein wird. Die Leser von „Kunst und Künstler" kennen Gustav Pauli zur Genüge als Mitarbeiter, um von vornherein zu wissen, dass er siegen wird; wie Lichtwark und Tschudi gesiegt haben. Er wird siegen weil er recht hat, weil er die Sache meint und die Sache versteht und weil er ein sehr rüstig ritterlicher Kämpfer ist. Die Art, zum Beispiel, wie er den auch hier schon charakterisierten Mannheimer Rechtsanwalt Theodor Alt, (Band X Seite 223) den sich die Bremer Reaktionären als Helfer verschrieben hatten, lachend in den Sand gestreckt hat (in einem ausgezeichneten Vortrag „Die Aufgaben des modernen Kunstmuseums", der auch gedruckt bei Franz Leuwer in Bremen erschienen ist) gehört zum Elegantesten, was in solchen Turnieren bisher gesehen worden ist. Eingeladen zu Vorträgen und Führungen durch die Künstlerbundausstellung war dieser merkwürdige Kunstjurist aus Mannheim von einer „Verbindung Bremer Kunstfreunde", die eigens zu dem Zwecke gegründet worden ist, dem Leiter der Kunsthalle die Thätigkeit zu erschweren. Natürlich nennt dieser Verein das Kind bei einem anderen Namen; er spricht von der wünschenswerten Berücksichtigung „aller zulässigen Richtungen auf dem Gebiet der bildenden Künste" und warnt vor der „berlinisch-französischen Richtung".

Die Wirkung des Pathos, das der Advokat aus Mannheim entwickelte, ging unter in dem Gelächter, das sich, nicht nur in Bremen, erhob, als Pauli diesem Zwillingsbruder Henry Thodes nachwies, dass er anonym ein Buch hat erscheinen lassen, das den schönen Titel führt: „Zeus, Gedanken über Kunst und Dasein von einem Deutschen", und dass er in diesem anonymen Buch sich selbst, Theodor Alt, neben Hartmann, Kant, Schiller, Virchow, Fechner, Semper und Wölfflin als Autorität genannt hat, dass er also für sich selbst Reklame gemacht hat in einer Art, die jeden der von diesem Gesetzeskundigen angegriffenen Kunstschriftsteller, der es ebenso triebe, die literarische Reputation kosten würde. Wahrscheinlich ist es dieser prompten Abfertigung zu danken gewesen, dass der Antrag, den die „Verbindung Bremer Kunstfreunde" bei der Bremer Bürgerschaft gestellt hat, es möchten der Verwaltung der Bremer Kunsthalle drei Kommissare als Vertreter des Senats und der Bürgerschaft zur Kontrolle beigegeben worden, abgelehnt werden ist.

Hoffentlich sind damit nun die Hemmnisse endgültig beseitigt. Hoffentlich begreift man in Bremen, dass man den verantwortlichen Leiter eines Museums gewähren lassen muss, wenn er einmal gewählt worden ist und seine Tüchtigkeit erwiesen hat. Schiller, der den ängstlichen Herren in Bremen nicht verdächtig sein wird, hat für alle ähnliche Fälle ein schönes Wort dem Max Piccolomini in den Mund gelegt!

„Der seltene Mann will seltenes Vertrauen,
Gebt ihm den Raum, das Ziel wird er sich setzen".

❋

Im Anschluss an diese Ausführungen interessiert vielleicht eine Liste der Neuerwerbungen der Bremer Kunsthalle unter Paulis Regime Es wurden erworben seit 1899 bis jetzt 38 alte Meister, 102 neuere deutsche Bilder, 16 französische Werke, 1 Spanier, 3 Engländer und 5 Niederländer. Diesen Zahlen gegenüber hält es schwer zu verstehen, wogegen man in Bremen eigentlich protestiert.

❋

Zwei Landschafter, Eugen Bracht und Theodor Hagen, haben vor kurzem ihrem siebenzigsten Geburtstag gefeiert. Von beiden wurden Kollektivausstellungen in Weimar und Dresden veranstaltet. Beide sind in erster Linie einflussreiche Lehrer gewesen und haben dadurch stark mittelbar auf die deutsche Malerei gewirkt. Theodor Hagen vor allem hat in einer stillen Weise den Sinn für gute Landschaftsmalerei unter den Talenten mancher Generation zu verbreiten gewusst.

❋

Herr Bürgermeister Reicke schickt uns mit Bezug auf die ihn betreffende Notiz des vorigen Heftes eine Berichtigung. Er schreibt: „Die Behauptung, ich hätte erklärt, ich müßte Künstler wie Slevogt, Kolbe, Hübner, Mosson ablehnen, ist unwahr. Das Gegenteil ist die Wahrheit. Ich habe erklärt: auch diesmal finden wir in der Sezession eine Unmenge vortrefflicher Werke. Künstlern wie Slevogt, Kolbe, Hübner, Mosson wird man immer mit Freude begegnen. Was aber die im ersten Saal ausgestellten französischen Importen betrifft, so scheinen sie mir ein falscher Tropfen in unserm Blute und ich kann mir nicht denken, dass sie der Kunstgeist und nicht vielmehr ein sensationslüsterner Geschäftsgeist uns hergeführt hat." —

Jedenfalls hat der Redner sich dann sehr unklar ausgedrückt; unklarer als in den Sätzen oben. Denn mancher Ohrenzeuge will das Gegenteil gehört haben, was nur erklärt werden kann durch eine gewisse Verworrenheit, die der grosse Augenblick in dem Redner erzeugt hat. Anwesende haben sogar noch andere Äusserungen gehört, die weniger harmlos sind, als alle bisher bekannt gewordenen Worte.

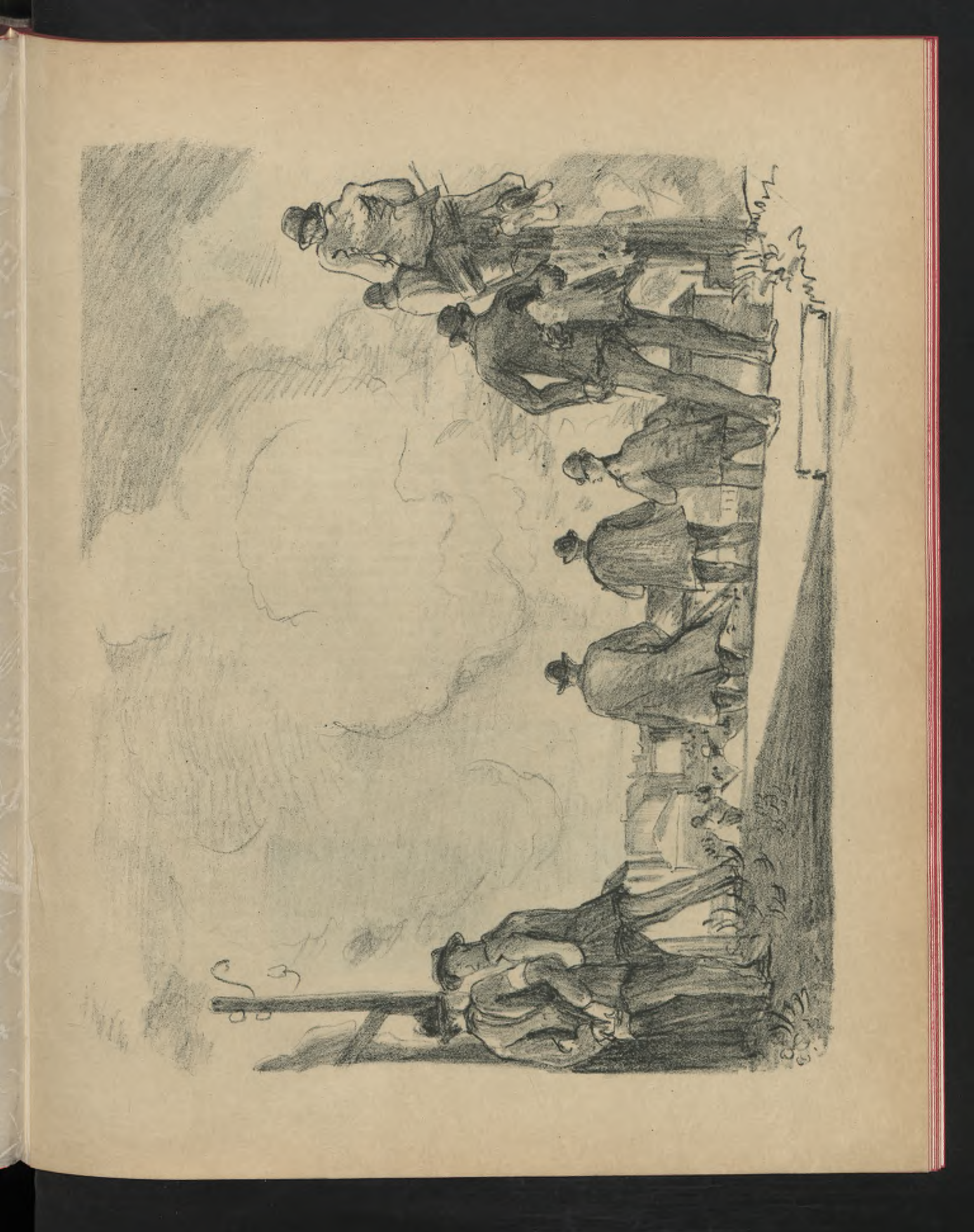


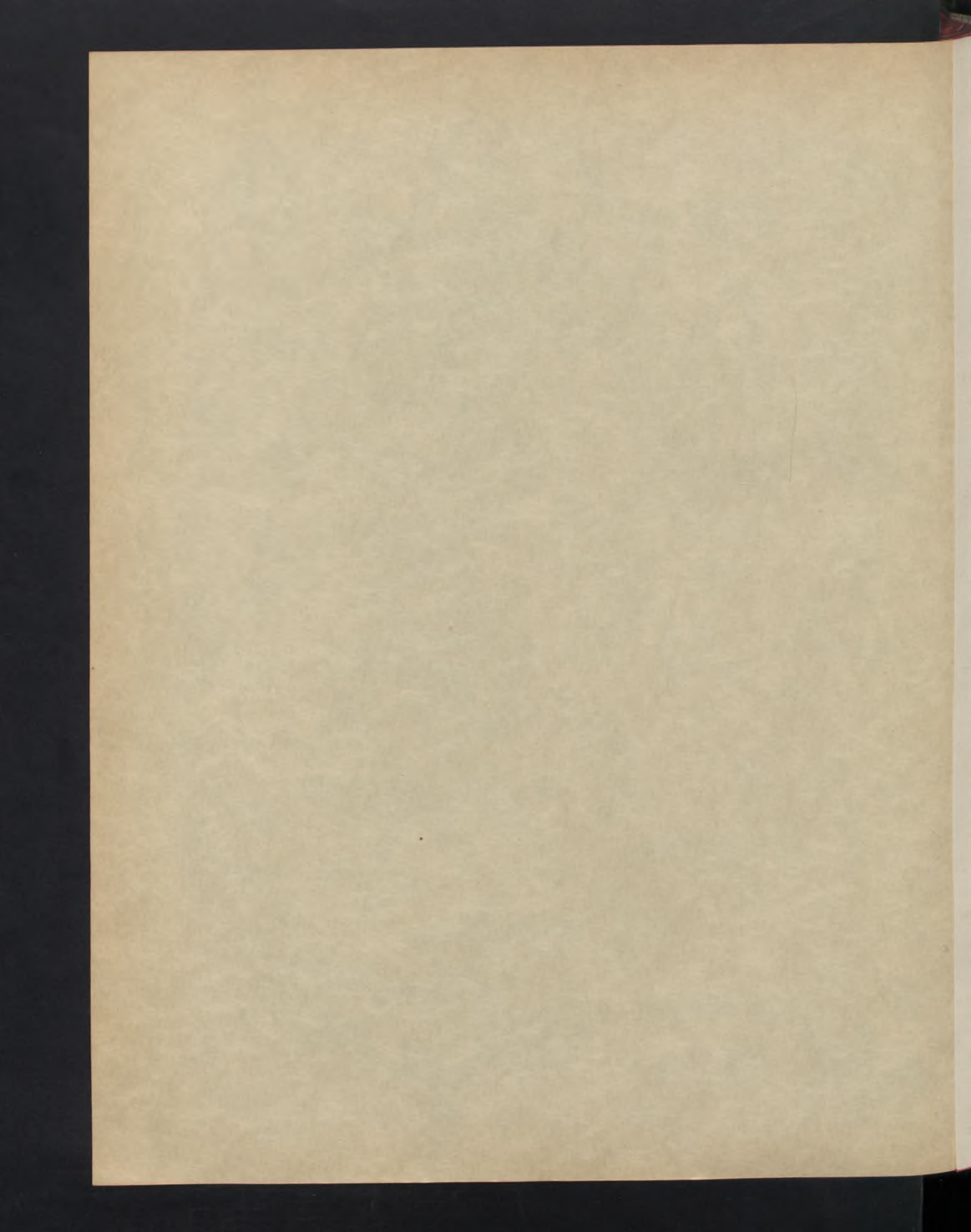
RUD. GROSSMANN

BERLINER BILDER IV

RENNPLATZ

ORIGINALLITHOGRAPHIE







UKTIONSNACHRICHTEN

AMSTERDAM

Die Sammlung Hoogendyk wurde in Amsterdam bei *Frederik Muller & Co.* versteigert. Sie enthielt in der Hauptsache Werke von van Gogh, Cézanne, Renoir, Gauguin, ferner von Corot und Daumier und Bilder der Holländer Israels und Jacob und Willem Maris.

Hoogendyk hatte seine Bilder gekauft, bevor die Meister in Mode waren und er brauchte nur wenig Geld auszugeben. Jetzt erzielte die Sammlung durchweg ausserordentlich hohe Preise. So wurde die Brücke in Arles von van Gogh für 32000 Fr. verkauft; eine kleine Landschaft aus Arles für 16000 Fr. und ein Briefträger für 11000 Fr. Ein Heringsstilleben brachte 6500 Fr.; ein Blumentopf 5500 Fr.; der Eingang in einem Park 5500 Fr. Für Gauguin wurde bezahlt: Frau mit der Lampe 2500 Fr.; kleines Mädchen aus Tahiti 8000 Fr.; die grosse Badende von Renoir brachte 3800 Fr.; eine kleine Landschaft von Cézanne „Stadt in einem Thal" 7000 Fr.; Corots „Ansicht von Soissons" 25000 Fr.; ein Don Quixote von Daumier 9500 Fr.

Von den holländischen Bildern wurde ein grosses Bild von Willem Maris, dem am wenigsten bedeutenden der drei Brüder, „Drei Kühe auf der Weide" mit 44000 Fr. bezahlt. Israels Porträt eines alten Herrn brachte 12000 Fr.; desselben Kopf einer Fischerfrau 11500 Fr.; Jakob Maris, Ansicht von Dordrecht 15000 Fr. Sehr hoch bezahlt wurden zwei Zeichnungen von van Gogh und zwar eine lesende Bäuerin mit 1300 Fr. und eine ruhende Bäuerin mit 2000 Fr. Ein Aquarell von Mauve „Allee im Herbst" brachte 7500 Fr. und ein grosses Bauerninterieur von Albert Neuhuys 10000 Fr.

LEIPZIG

In der Woche vor Pfingsten wurde von der Firma *C. G. Boerner* die Versteigerung der Kupferstichsammlung von Sydlitz und Främbs beendet. Die Auktion nahm in den neuen Auktionsräumen der Firma einen regen Verlauf. Das Hauptinteresse konzentrierte sich auf die reichen Werke Dürers und Rembrandts. „Die Geburt Christi" von Dürer wurden mit 10000 Mk. bezahlt. Sehr teuer wurden auch die frühen Zustände der Radierungen Ostades verkauft, und besonders lebhaft ging es um das grosse, fast vollständige Werk des Berliner Stechers Georg Friedrich Schmidt. Das interessante Blatt des Meisters mit den Bandrollen brachte 7200 M. Wir geben im folgenden einige Einzelpreise.

Aldegrever, Brustbild Martin Luthers 310 M.; Chodowiecki, Der kleine l'Hombre Tisch 620 M.; Dürer, Geburt Christi, 10000 M., Leidensgeschichte Christi, 2600 M., Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, 1550 M., Christus am Kreuz, 560 M., Das Schweisstuch, 1080 M., Der verlorene Sohn, 200 M., Jungfrau mit Sternenkrone und Szepter, 515 M., Heilige Jungfrau mit dem Kind, auf einer Rasenbank, 1600 M., Heilige Jungfrau mit dem Affen, 1750 M., Drei Genien, 1350 M., Apollo und Diana, 720 M., Melancholie, 2000 M., Die grosse Fortuna 1850 M., Der Spaziergang, 1050 M., Ritter, Tod und Teufel, 1850 M., Erasmus von Rotterdam, 1200 M.; Fragonard, Les hazards heureux de l'escarpolette, 1220 M.; Claude Gellée, Der Rinderhirt, 1000 M.; Rembrandt, Selbstbildnis mit der Schärpe um den Hals, 820 M.; Abraham und Isaac im Gespräch, 440 M., Das Opfer Abrahams, 360 M., Jakob beweint Josephs Tod, 860 M., Der Triumph des Mardochaus, 1150 M., Verkündigung an die Hirten, 1280 M., Christus predigend, genannt La petit Tombe 3930 M., Christus heilt die Kranken, genannt das Hundertguldenblatt 4100 M., Der barmherzige Samariter, 2550 M., Der heilige Hieronymus neben dem Weidenstumpf, 1850 M., Der heilige Hieronymus in Dürers Geschmack, 2550 M., Dasselbe, 1010 M., Die Bettler vor der Haustür 1920 M., Nackte sitzende Frau mit Haube, 1380 M., Die Brücke des Siy, 2500 M., Die Landschaft mit den drei Hütten, 1990 M., Die Hütte mit dem grossen Baum, 1460 M., Rembrandts Mühle 1510 M., Clement de Jonghe 4500 M., Ephraim Bonus, 1750 M., Uytenbogaert, genannt der Goldwäger, 2950 M., Der kleine Coppenol, 1160 M Skizzenblatt, 1450 M.



PAUL SCHULTZE-NAUMBURG. NEU-CLADOW, EINFAHRT.

MÜNCHEN

In grosser Biergemütlichkeit fand am 11. Juni in Anwesenheit verschiedener bajuwarischer Honoratioren die Versteigerung der Sammlung Meder bei *Hugo Helbing* statt. Leider wurde durch die zahlreichen kleinen Bildchen aus der münchener Genrezeit der rasche Ablauf des Steigerns beeinträchtigt. Der Höhepunkt des Nachmittages wurde bestimmt durch den Aufruf zweier Hauptwerke von Schuch, die nach hartem Kampf gegen zwei münchener Sammler und das Museum in Mannheim an den Kunsthandel fielen (Porréstilleben 17820 M. Tannhauser, S. Gregorio in Abbazia 18260 M. Haberstock). Hohe Preise erzielten auch Spitzweg, der freilich lange nicht in der Qualität der Versteigerung Barlow vertreten war (Frauenbad in Dieppe, 6710 M., Kunsthandel, Wäscherinnen am Brunnen, 5830 M., Museum in Darmstadt), und besonders Diez, dessen frühes Bild „Aus dem dreissigjährigen Kriege" (5600 M.) und dessen an Qualität an Leibl und frühe Defregger reichender „Hof in Tirol" neben Uhdes „Schimmel im Grünen" (5940 M.) die künstlerisch wertvollsten Bilder der bemerkenswerten Versteigerung bildeten. Auch von Leo Putz kam ein Werk zum Aufruf, ohne mehr als 1100 M. zu erreichen.

U.-B.

PARIS

Unter den Bildern der Marquise Landolfo-Carcano, die in den letzten Tagen des Mai bei *Georges Petit* um 3,753,825 Fr. versteigert wurden, kam zum zweiten Mal in dieser Saison ein Werk Rembrandts auf den Markt; ein Jungmädchenbildnis, das für das Porträt der Schwester des Künstlers gilt. Es entstammt, wie die bedeutendsten Werke älterer Kunst, die die Marquise besass, der 1868 versteigerten Sammlung Demidoff de San Donato und wurde damals mit 21600 Fr. bezahlt.

Doch die Hauptwerte entstanden aus den modernen Bildern. Henri Regnaults „Salome", das auf Gelb gestimmte Porträt eines Landmädchens aus der römischen Campagna in entsprechendem Kostüm hat die Öffentlichkeit stark interessiert. Um das Bild vor Amerika zu sichern, war eine Subskription eröffnet worden; doch beim vierten Hunderttausend mußte das Louvre vom Bewerb abstehn, während Knoedler, der Vertreter des amerikanischen Imports, mit 480000 Fr. (plus Aufgeld) Sieger blieb. Lärmender Protest folgte der Bekanntgabe dieses Resultats. Das Louvre verwandte seinen Kredit vorläufig auf den Ankauf von Th. Rousseaus „Kastanienallee" um 270000 Fr. (das Bild wurde im „Salon" 1835 zurückgewiesen). Die „Salome" wird vielleicht dennoch im Louvre einziehn und man geht schon daran, die fehlenden Hunderttausende aufzubringen, den Patriotismus zu beschwören, er möge den jungen Soldatentod ehren, der den Meister kaum ein Jahr nach Vollendung des Bildes ereilt hat. Die Beschränkung des Oeuvres durch ein jähes Ende ist es auch, was den immerhin erstaunlich hohen Preis für ein Bild Regnaults würdigen lässt; eher als die Qualität des Bildes selbst. Man war um so weniger versucht, sich von dieser gefallsüchtigen Malerei betören zu lassen, als gleich daneben Leibls Bildnis der Frau des Architekten Gedon ausgestellt war, das nun für 140000 Fr. an die Galerie Heinemann verkauft wurde.

Um die drei Delacroix bekämpften sich Tauber und Durand-Ruel. Dieser erlangte für 86000 Fr. das „Innere eines Hofes in Marokko", das 60000 Fr. geschätzt war, während Tauber die „Reitstunde", die ein Araber seinem Söhnchen erteilt, ein spätes Werk, bei gleicher Forderung auf 140000 Fr. zu treiben genötigt war. Zur „Ermordung des Bischofs von Lüttich", einem mäßig grossen Historiengemälde mit vielen Figuren, das 1829 für den Herzog von Orléans gemalt wurde, notieren wir folgende Daten der Preissteigerung: der Maler erhielt dafür 1500 Fr., Auktion d'Orléans 4800 Fr., Villot (1865) 35000 Fr., Khalil Bey (1868) 46000 Fr. Diesmal wurden 200000 Fr. verlangt und von Tauber 205100 Fr. bezahlt.

Die „Solitude, souvenirs de Vigen" von Corot erwarb Knoedler um 350000 Fr., den höchsten Preis, den ein Bild dieses Meisters in Frankreich bis jetzt erreichte.

Wir notieren im folgenden noch einige bemerkenswerte Preise:

Corot, „Der See", 121000 Fr.; Courbet, „Die Welle", 19000 Fr.; J. Dupré, „Der Teich in der Lichtung", 90000 Fr.; Fortuny, „Die spanische Hochzeit", 220000 Fr.; Meissonier, drei Bilder zu 23500, 40000 und 27500 Fr.; Th. Rousseau, Landschaft 67500 Fr.; Troyon, „Kühe", 53000 Fr. Ferner kamen zur Versteigerung Zeichnungen, einige Skulpturen und einige Bilder alter Meister.

R. K.

BERLIN

Die gut besuchte Versteigerung der Sammlung O. von zur Mühlen, St. Petersburg, bei *Amsler & Ruthardt* brachte u. a. folgende Ergebnisse:

Zeichnungen von Chodowiecki 285, 290, 290, 220, 310 (Federzeichnung), 910 (Rotsteinzeichnung), 570 (ebenso), 310 M. usw.; zwei Kreidezeichnungen von J. van Goyen 680 und 620 M.; Zeichnungen von Rowlandson 260, 210 M. usw.; zwei Zeichnungen Th. Hosemanns 125 und 140 M.; Zeichnungen Genellis 220 und 410 M.; Aquarell von J. A. Koch 260 M.; Zeichnungen von Max Klinger 220, 235 und 510 M.; Federzeichnung von Ramberg 485 M.; Zeichnungen von Ludw. Richter 350 und 515 M.; Sepiazeichnungen von J. Schnorr von Carolsfeld 505, 545 und 600 M.; Federzeichnungen von M. von Schwind 105, 185, 250, 160 M.

PARIS

Vom 5.—8. Juni wurde die Sammlung Doucet in der *Galerie Georges Petit* mit sensationellem Erfolge verkauft.

357 Kunstwerke, fast sämtlich aus der Louis XV.- und Louis XVI.-Zeit, wurden mit fast 14000000 Frs. (ohne Aufgeld) bezahlt. Zeitlich beschränkt, sonst aber sehr mannigfaltig, enthielt die Sammlung Jacques Doucets Zeichnungen, Pastelle, Ölbilder, Bildwerke, Porzellane, Möbel jeder Art und Tapisserien; sie zeichnete sich weniger durch einzelne ausserordentliche Stücke als durch hohe Durchschnittsqualität aus. Doucet hat mit tiefem Verständnis und wählerischem Geschmack gekauft. Der vortreffliche Eindruck, den das Ganze machte und der durch einen mustergültigen Katalog erhöht wurde, erfüllte die Liebhaber mit Vertrauen. In der eleganten Pariser Gesellschaft und namentlich in den Kreisen, die französischer sind als die Franzosen, hält man treu zum achtzehnten Jahrhundert, wie bei dieser Gelegenheit wieder deutlich hervortrat. Die sonst, sobald holländische Bilder oder italienische Kunstwerke zum Verkaufe kommen, gewöhnlich siegreiche amerikanische Konkurrenz trat zurück. Die Pariser Liebhaber blieben zumeist die Stärkeren. Von englischem Mitbewerb war wenig zu spüren. Nach Deutschland kam, soweit ich sehe, kein Stück.

Am ersten Tage wurden die 91 Zeichnungen und Pastelle verkauft. Den höchsten Preis, der auf einer französischen Auktion erzielt worden ist, brachte ein Pastellporträt von Quentin de la Tour, darstellend Duval de l'Epinoy, nämlich 600000 Frs. (Henri de Rotschild). Dieses Bild ist vor etwa fünfzehn Jahren mit 6210 Frs. in der französischen Provinz verkauft worden. Mehrere andere minder stattliche Werke la Tours überschritten die Preisgrenze von 100000 Frs. und wurden etwa ebenso hoch bewertet, wie die schönen Pastelle Perronneaus der beweglicher und ungleichmässiger als sein Rivale erschien. Einen Männerkopf von Perronneau erwarb der Louvre für 87000 Frs. Überraschend hoch waren die Preise, die man für sauber ausgeführte zierliche Zeichnungen zahlte, so für eine Gouache von Baudouin (la lecture interrompue) 95000 Frs. (Georges Heine). Damit verglichen waren die Preise für Studien der grössten französischen Zeichner des achtzehnten Jahrhunderts, für Arbeiten Watteaus und Fragonards niedrig, an und für sich waren sie freilich hoch genug. Das teuerste Blatt von Fragonard brachte 71100 Frs., das teuerste von Watteau, acht reizende Frauenköpfe, das Doucet auf der Goncort-vente mit 17500 Frs. gekauft hatte, ging auf 71000 Frs.

Am zweiten Tage wurden für Skulpturen, namentlich für die kleinen Terrakotten Clodions und für eine Kinderbüste Houdons, sodann für Ölbilder, namentlich von Chardin und Fragonard, gewaltige Summen geopfert. Watteau war nur mit einem recht unbedeutenden Bild vertreten. An Greuze, Nattier, Lancret, Pater war der Geschmack Doucets vorbeigegangen; er hatte sich (sehr charakteristisch), da Watteau unerreichbar war, an Fragonard und Chardin gehalten.

Man zahlte für ein sehr kräftiges Genrestück von Chardin (les bouteilles de savon) 300500 Frs. (D. Weil), verhältnismässig wenig für eine Reihe sehr schöner Stilleben dieses Meisters (immerhin etwa 15000—60000 Frs.). Unter den Fragonard-Bildern, die sämtlich von ausgezeichneter Qualität waren, brachte die etwas akademische Komposition „le sacrifice au Minotaure" 360000 Frs., eine galante Darstellung 110000 Frs. Erstaunlich wirkt der Preis 107500 Frs. für eine Arbeit Hubert Roberts, allerdings eine ungewöhnlich schöne Parklandschaft.

Von nicht französischen Gemälden kam eine Studie von Reynolds, die unter gewöhnlichen Umständen, etwa auf einer Londoner Auktion, vielleicht 40000 Frs. gebracht hätte, auf 120000 Frs., und eine Reihe mittelgrosser Guardi's, von denen nur einer an Qualität ausserordentlich war, wurden nicht minder von der heissen Stimmung dieser Auktion emporgetragen, sie brachten Preise zwischen 26000 und 80000 Frs.

Unter den Skulpturen fesselten besonders die kleinen Terrakotten Cladions, von denen die am heissesten umstrittene „l'ivresse du baiser" nicht weniger als 205000 Frs. kostete. Eine reizende Kinderbüste in Marmor von Houdon wurde für 450000 Frs. dem Händler Duveen zugeschlagen.

Die Möbel und dekorierten Gegenstände aller Art, die zuletzt an die Reihe kamen, waren sämtlich vortrefflich erhalten, von unbestrittener Echtheit und machten dem Geschmack des Sammlers Ehre. Den höchsten Preis erzielte ein Ameublement mit Tapisserie von Beauvais im Louis XVI.-Stil (385000 Frs).

Alles in allem wurde das Preisniveau für französische Kunstwerke des achtzehnten Jahrhunderts, das schon vorher hoch erschien, bei dieser denkwürdigen Versteigerung ganz beträchtlich gehoben.

M. J. Friedländer.



NEUE BÜCHER

BESPROCHEN VON EMIL WALDMANN

Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei. München 1912. R. Piper & Co. Verlag.

Der Hauptteil dieser Schrift enthält eine Untersuchung über die Wirkung der Farbe, über Formen- und Farbensprache. Eine Art Harmonielehre der Malerei, mit einer Reihe interessanter Beobachtungen und Thatsachen, besonders über die physische und psychische Wirkung der sechs Hauptfarben, sowie Ideen zu einer Lehre von der Farbe als Kompositionsmittel. Wohl dürften manche Behauptungen sich als recht vage erweisen und im allgemeinen muss man meines Erachtens bei einer Untersuchung über Farbenwirkungen die Rolle der Assoziationen noch mehr ausschalten, als es hier geschehen ist. (Dass Gelb zum Beispiel sauer wirkt, weil man dabei an die Säure der Zitrone denkt — dergleichen Wege führen weit ab vom Problem.) Aber trotz allem ist dieses Kapitel doch lehrreich und kann fruchtbar werden, wenn man die hier ausgesprochenen Lehren als das nimmt, was sie im Grunde sind, als akademisches Handwerkszeug. Es ist immer ein erfreuliches Zeichen, wenn aus den Reihen der jungen Künstler selbst die Forderung nach dem Besitz einer brauchbaren Grammatik ihrer Sprache erhoben und erfüllt wird. Ganz neu ist übrigens diese Art von Formalästhetik auch nicht. Wer Carl Neumanns „Rembrandt" und Meier-Gräfes Bilderanalysen gelesen hat, wird auf ähnliche Probleme geführt, wenn auch auf weniger abstraktem, weniger theoretischem Wege. Und ich könnte noch manche andre neuere Untersuchung nennen, zum Beispiel die Hallenser Habilitationsrede von Jantzen. Doch es kommt ja gar nicht darauf an, dass die Fragestellung ganz neu ist, sondern dass sie überhaupt einer Lösung entgegengebracht wird. Nur darin scheint mir ein Irrtum zu liegen, dass man meint, von solchen bis zu gewissem Grade lehrbaren und lernbaren Dingen könne das Heil der Zukunftsmalerei abhängen. Ghirlandajo und Perugino haben sich immer mit diesen Fragen beschäftigt, gewiss; und das macht ihren Primitivismus so anziehend. Aber Raffael hat sich ebensosehr damit befasst und hat gerade auf diesem Gebiete ungeheuer viel Grösseres „erfunden" als seine Meister. Nur hat ers nicht überschätzt und hat nicht das Mittel zum Zweck erhoben. Über das Geistige aber in der Kunst kann man ebensowenig gute Bücher schreiben, wie über das Mystische. Der Künstler hat es, oder er hat es nicht. Da hilft kein Beten und keine Theosophie. Das müssen die Werke allein äussern.

A. Lichtwark. Deutsche Königsstädte. Zweite Auflage. Berlin. Bruno Cassirer. 1912.

Wer auf der Städtebauausstellung in Berlin vor zwei Jahren einen Augenblick Zeit hatte, sich vorzustellen, wo die Anfänge dieser grossen Bewegung liegen, der dachte dankbar an Lichtwarks „Königsstädte", dieses Buch,

das aus Aufsätzen im „Pan“ während der Mitte der neunziger Jahre zusammengewachsen war. Das Büchlein ist seit fünf Jahren vergriffen, wurde damals aber nicht neu gedruckt, weil es dem Verfasser schien, als hätten seine Studien ihren Zweck der Anregung erfüllt. Und nur weil die Nachfrage gleichwohl nicht aufgehört hat, sind sie jetzt zum zweiten Male aufgelegt worden.

Dass diese Studien ihren Zweck erfüllt haben, ist gewiss. Jene Ausstellung lehrte es. Die Anregung ist höchst fruchtbar gewesen, theoretisch und praktisch. Das darf man nicht verkennen. Auch wenn noch manches auf diesem Gebiete im Argen liegt und wenn gerade die Städte, die es am meisten angeht, sich gegen eine weitblickende Bebauungspolitik sträuben — Thatsache bleibt doch, dass überall ein paar Samenkörner aufgehen, wenn nicht gleich in Berlin, so doch wenigstens in Athen, (wo der Berliner Stadtbaumeister eine sehr schöne Aufgabe gestellt bekam). Auch geschrieben worden ist seither sehr viel über diese Fragen, ästhetisch, historisch, architektonisch, bautechnisch, soziologisch und noch von manchen andren Gesichtspunkten aus. Aber trotzdem haben die „Königsstädte“ auch heute noch mindestens ebensoviel, wenn nicht gar noch mehr Lebensfrische als zur Zeit ihres ersten Erscheinens. Ein Buch, das die Struktur von fünf Stadtgebilden mit einer wundervollen Anschaulichkeit blosslegt, ohne dazu auch nur eines einzigen Planes oder einer einzigen Skizze zu benötigen, das veraltet einfach nicht. Wer einmal das Kapitel über Berlin-Potsdam aufmerksam gelesen hat, sich alles vergegenwärtigt und anschaulich vorstellt, der kann vor keiner fremden Stadt, mag sie noch so alt oder noch so modern sein, fürderhin ganz ratlos stehen. Irgendwo dämmert einem dann doch ein wenig Verständnis davon, wo bei einem Stadtkörper das Herz liegt und wo die Lungen und wie die Stadt entstanden sein mag, ganz gleich ob man an den Thoren von Philadelphia um Einlass bittet oder in den Ruinen des alten Korinth wandelt. Irgend etwas nützt es jedem, der reist und Städte sieht, und jedem legt es die Basis für eine sachliche Betrachtung des Problems. Dass dies Problem gar kein rein architektonisches ist, sondern mindestens ebensosehr ein kulturhistorisches, dies fühlbar zu machen scheint mir noch ein besondrer Vorzug des Buches, weil bei dem Eifer, mit dem man sich in die Frage gestürzt hat, die rein praktische Seite des Städtebauens heute leicht etwas zu stark in den Vordergrund tritt.

Wenn es gestattet ist, zum Schluss dieser Anzeige noch einen Wunsch auszusprechen, so möge es folgender sein. In den Blättern einer hamburgischen Vereinsschrift hat Lichtwark eine „Reise im Automobil“ beschrieben, die ihn unter anderem auch durch Hessen führte. Bei Gelegenheit einer Schilderung Cassels äussert er eine Reihe von Bemerkungen, die im Zusammenhang mit seinen Städtestudien hervorragende Bedeutung haben. Wäre es nicht möglich, diesen Aufsatz der weiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen?

Auguste Rodin: L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell. Paris, Bernard Grasset.

Rodins Floerke, Mr. Paul Gsell, hat jetzt die Unterhaltungen mit Rodin, die zum Teil schon in französischen Monatsschriften veröffentlicht waren, zu einem gut illustrierten Buche vereinigt. Während man aber bei Böcklin-Floerke nie genau weiß, was vom Einen stammt, und was vom Anderen, ist man bei diesem neuen Künstlerbuche besser dran; Mr. Gsell hat die Verteilung der Rollen durch verschiedenen Druck hervorgehoben. Was Rodin sagt, steht im Lot, was Gsell meint, ist schief gedruckt.

Die Kapitel, die man zunächst neugierig aufschlägt, sind die, in denen Rodin von seinem Handwerk redet. Da steht an erster Stelle das über die Modellierung. Hier hofft man dem Künstler hinter sein Geheimnis zu kommen und in der That giebt er auch sehr wichtige Aufschlüsse über dieses Gebiet: Ein gewisser Constant hat ihm einmal in dem Dekorationsatelier, in dem er als junger Mann arbeitete, gesagt: „Ne considère jamais une surface que comme l'extrémité d'un volume, comme la pointe plus ou moins large qu'il dirige vers toi.“ Das ist es: Modellierung gleichsam als die letzte Welle einer grossen Bewegung, die aus dem Innern des Steines her auf den Beschauer zukommt.

Sehr wichtig ist ferner die Szene, wo Rodin seinen Besucher zur Erklärung zwei Statuetten vormodelliert, eine nach dem Prinzip des „Phidias“, die andere nach dem des Michelangelo: Die Weisheit kommt auf den Unterschied in der Ökonomie der Ponderationen heraus, inhaltlich nicht überraschend neu, in der Formulierung aber sehr anschaulich und einleuchtend.

Es wäre interessant zu wissen, wann die Gespräche stattgefunden haben. So, ohne Datierungen möchte man meinen, dass einiges, zum Beispiel die Unterhaltung über Bewegung, ziemlich weit zurückliege. Die Maximen sind inzwischen Allgemeingut der Interessenten geworden, seit dem Buche von Julius Lange über die Darstellung der menschlichen Gestalt (deutsch aus dem Dänischen 1899) und seit der Lehrthätigkeit der verstorbenen Archäologen August Kalkmann-Berlin und Adolf Furtwängler-München.

Mehrfach erfahren wir Rodins Stellung zur Antike; denn er kennt noch (beatus ille) „die“ Antike. Doch darüber läßt sich in zwei Worten nichts sagen, das bedarf einmal einer zusammenhängenden Untersuchung. Auch über Rodins Stellung zur allgemeinen Kunstgeschichte kann ich hier nur Andeutungen geben. In einer sehr geistreichen Analyse von Watteaus „Embarquement pour Cythère“ bringt er den Nachweis, dass Watteau in den verschiedenen Szenen der Darstellung verschiedene zeitlich aufeinanderfolgende Momente ein und desselben Geschehnisses giebt, dass seine Komposition also beinahe, wie Fr. Th. Vischer das nannte, polymythisch-periegetisch wird. Ein sehr schönes Kapitel ist den Porträtbüsten Houdons und Rodins gewidmet, ein anderes, pro domo

geschriebenes handelt vom „Gedanklichen in der Kunst". Einmal fragt Gsell nach dem Verhältnis von Farbe und Zeichnung. Rodin meint, das könne man nicht trennen, man könne die Künstler hiernach nicht in zwei verschiedene Klassen einteilen. Für ihn gehören Dürer und Holbein in eine Klasse, als die grossen Logiker. In einer anderen treffen sich als die grossen „poètes du coeur humain" Raffael, Correggio und Andrea del Sarto. Dann endlich gäbe es noch andere Künstler, die Realisten, „ceux dont la sensibilité est plus extérieure", nämlich Rubens, Velasquez und Rembrandt (!). Da aber diese Klassifikation auch nicht ausreiche, da Raffael oft ein Realist sei und Rembrandt oft ein poète du coeur, solle man lieber gar keine Etiketten kleben — was übrigens schon lange niemand mehr thut.

Sehr bedeutend ist das letzte Kapitel, das über den Nutzen des Künstlers handelt.

❖

K. Scheffler. Deutsche Maler und Zeichner des neunzehnten Jahrhunderts. Leipzig. Insel-Verlag 1911.

Über moderne Kunst so zu schreiben, dass unmerklich nachher etwas daraus wird, dessen Wert kunsthistorischer Art ist; und über ein Thema aus der Kunsthistorie so zu schreiben, dass einem die alten Künstler im Guten wie im Bösen wieder modern erscheinen, dass man an der Frage der Wertungen teilnimmt, als gingen sie unsre Zeit unmittelbar etwas an — dies scheint mir das Wichtigste an aller Kunstschreiberei, zugleich aber auch das Schwerste. Zu den wenigen, die hierzu imstande sind, gehört Karl Scheffler, wie man weiss. Wer im allgemeinen von ihm immer nur Aufsätze gelesen hat, wird finden, dass diese seine Fähigkeit in einem Buche noch stärker zutage tritt, jedenfalls in diesem Buche, das mit den Nazarenern beginnt und von den grossen deutschen Meistern des vergangenen Jahrhunderts handelt.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Spemanns goldenes Buch des Theaters. Stuttgart 1912. W. Spemanns Verlag.

Die Renaissance- und Barockvilla in Italien. Band 1, Palast und Villa in Toscana von Bernhard Patzak. 1) Die Zeit des Werdens. Leipzig 1912 bei Klinkhardt und Biermann.

Sansara, ein Cyklus ohne Ende. 40 Blätter von Alfred Kubin. München und Leipzig bei Georg Müller. Preis 40. M.

Jakob Nussbaum, 30 Lithographien. Frankfurt a. M. 1912. bei F. A. C. Prestel. Ausgabe A. 100 M; Ausgabe B. 50 M.

Meister der Zeichnung. Herausgegeben von Professor Dr. H. W. Singer. Band 1, Max Klinger; Band 2 Max Liebermann; Band 3 Franz Stuck. Leipzig, Verlag von Glass & Tuscher. Jeder Band 15 M.

Julius Levin, Was thut der deutschen Kunst noth? Berlin 1912 bei Morawe & Scheffelt.

Das Bismarck-Nationaldenkmal. Eine Erörterung des Wettbewerbes von Max Dessoir und Hermann Muthesius. Mit aktenmässigen Anlagen. 1912. Jena bei Eugen Diederichs.

O. Herzog, Die stilistische Entwicklung der bildenden Künste. Eine Einführung in das Wesen der Kunst. Berlin 1912. Verlag Paul Hause.

Die Erziehung zum Lesen, von Ludwig Volkmann. Leipzig 1912 in R. Voigtländers Verlag.

Die Schack-Galerie, von Fritz Bürger mit 50 Abbildungen. Delphin-Verlag, München.

Die Kunst der Renaissance in Italien und im Norden von Max Semrau (Neubearbeitung des Grundrisses der Kunstgeschichte, Band 3 von Wilhelm Lübke) 1912. Esslingen a. N. Paul Neff Verlag (Max Schreiber).

Die wirtschaftlichen Grundlagen des modernen Kunstgewerbes in London von Dr. Oec. Publ. Bruno Rauecker. München 1912. M. Riegersche Universitätsbuchhandlung (G. Himmer). Preis 0,80 M.

Der Einfluss der Ermüdung auf die Produktion in Kunst und Wissenschaft, von Dr. Roland Grassberger. Leipzig u. Wien 1912. Franz Deuticke. Preis 1 M.

Emil Pottner, Radierungen. Motive aus einem Geflügelhof. Berlin. Verlag Graphisches Kabinet.

Gustav Pauli: Die Aufgaben des modernen Kunstmuseums. Ein Vortrag. Bremen 1912, bei Franz Leuwer.

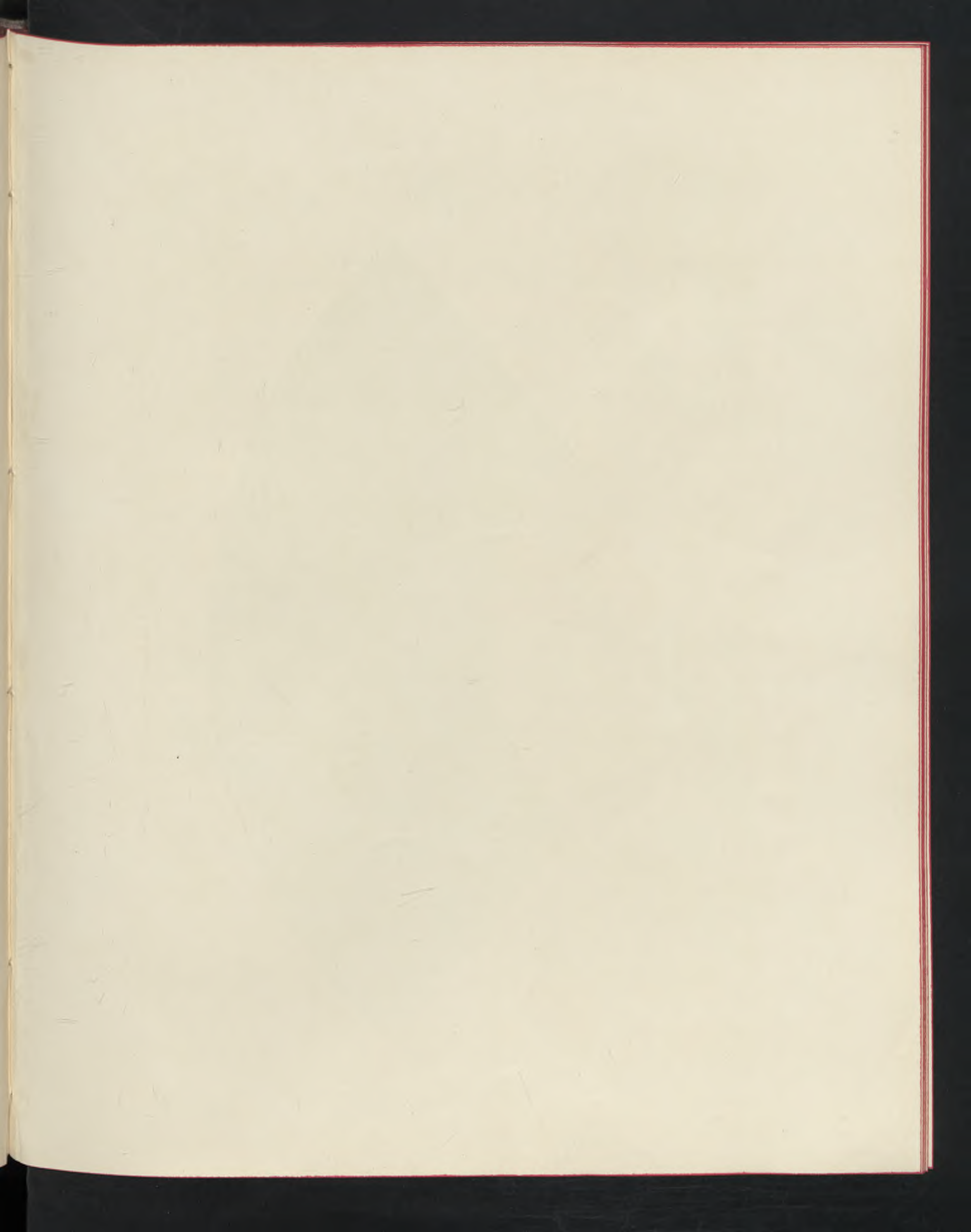
Max Klaiber, Angewandte Perspektive, nebst Erläuterungen über Schattenkonstruktion und Spiegelbilder. Fünfte durchgesehene Auflage. Leipzig 1912. Verlag J. J. Weber. Preis M. 3.

Die ideale Landschaft. Ihre Entstehung und Entwicklung. Von Joseph Gramm. Freiburg i. Br. 1912. Herdersche Verlagsbuchhandlung.

Relation und absoluter Idealismus, von Julius Ebbinghaus. Leipzig 1910, Veit & Co.

Arthur Schnitzlers „Hirtenflöte" mit neun Originalradierungen von F. Schmutzer. Wien 1912. Deutsch-Österreichischer Verlag.

ZEHNTER JAHRGANG. ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 19. JUNI. AUSGABE AM 1. JULI. NEUNZEHNHUNDERTZWÖLF
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





KANŌ SHŌ-YEI, HOTEI UND DIE KINDER.

JAPANISCHER FÄCHER, 1591



DER RHYTHMUS DES BILDERBUCHS

VON

SEVERIN RÜTTGERS



as Bilderbuch ist eine Geschichte oder ein fliegendes Blatt. Die Geschichte muss Tradition sein und auf allen Zungen leben. Das Flugblatt eine Frage, ein Problem behandeln, das in den Herzen der Menge wühlt, Bedingungen, die einmal unsere Vergangenheit erfüllte. Sie hatte als Geschichten die Legende des Marienlebens, die Tragödie des Erlösungswerkes, idyllisches Epos und leidtrunkenes Heldenleben. Diese Stoffe konnten, als die Kultursonne des Mittelalters schon im Niedersinken war, die geniale Kraft Dürers ergreifen und in seinen Holzschnittfolgen Gestalt werden, dass sie uns milde leuchten, wie eine schlafmüde Welt im Abendlicht eines langen Arbeitstages. Unsäglich langsam war diese Frucht zeitig geworden. Durch ein Jahrhundert hatte sie nur kümmerliche Ernte hoffen lassen. Wir Heutigen ermessen nicht, wie verzweifelt Not und Liebe um ihre Gestalten gerungen haben. Da ist die Apokalypse. Sie war jener Zeit beides in einem, Geschichte und Problem. Bild und gedankenheisses Chaos sind in ihr wild ineinander gerüttelt, blendend klare Vision und dunkelste Wirrsal. Kein anderer Stoff konnte diesem gleich die Phantasie erregen und in Verzweiflung niederbeugen und demütigen. Ein labyrinthischer Wald war ihren Keimen entsprossen. Dürers Zucht griff gestaltend in diese Wildnis, indem sie zugleich lichtete und bereicherte. Doch ist uns in seinem Werk viel Rätsel und Ungestalt geblieben. Aber wir fühlen, wie die Glut dieser Gesichte sein junges Herz entflammt hatte. Nie hätte die kühle Reife des späten Dürer sich an solches Werk wagen mögen. So wenig als einer der Nachgeborenen, deren Herz und Sinne es kalt liess.

Nach der Apokalypse der Totentanz. Kein Abstand kann grösser sein als von Dürer zu Holbein. Was dem Ältern ein Grausen, ein Gegenstand scheuer Verehrung und Unterwerfung geblieben wäre, das wird in der Hand des jüngeren zur Waffe, ein Gefäss des Spottes und der Abrechnung. Gleich

dem Richter prüft er die Schätze dieser Welt, und am Ende steht das Urteil: eitel, hohl und vergänglich. Aber die Erlösung, die Ruhe, die der Tod dem Armen bringt, kann ihm nicht genommen werden. Er allein kann vom Tode gewinnen.

Nach der Reformation, dem grossen Tag des Gerichtes, sind alle Fäden nach der Vergangenheit zerrissen, das himmlische Jerusalem zusammengebrochen, Gottes Reich von dieser Welt. Eine neue Realität: Dasein und Rechtthun. Gärende Zeit, die im Schosse die Keime neuer Gestaltung heget. Das Bilderbuch dieses bürgerlichen Realismus ist ohne die Resonanz einer höhern Ethik; darin verwandt der ersten Prosanovellistik des deutschen Schrifttums, den Geschichten der Schwankbuchschreiber von Wickram bis Kirchhoff.

Vor dem Ausgang des Jahrhunderts war alles zerflattert und verlaufen. Die Bilder, die der Spiegel des eigenen Lebens dem jungen Volke gab, waren nicht trächtig genug, eine Glut gleich der alten zu sammeln und zu entzünden. Das neue Epos: Arbeit und Frömmigkeit des Daseins, gedieh nicht zur Reife, sondern blieb Allegorie oder Satire und Schaugepränge der Eitelkeit. Dem neuen Garten der Menschheit fehlte die Sonne des tiefen Humors (in England hat eine spätere Zeit dies alles gezeitigt). Für das sechzehnte Jahrhundert zählen wir hier: die Bauerntänze des H. S. Beham, seine Planetenfolge — die einen alten Rahmen mit strotzendem Leben füllte — Jost Ammans Handwerkerbüchlein mit Versen von Hans Sachs, die Reihen der Hochzeitstänzer und der Schweizer Bannerträger des Urse Graf; auch der „Teuerdannkh" gehört dazu.

Bei all diesen Stoffen wurde weniger ein Impuls der Masse als der Wille und die Intelligenz des Einzelnen, sei er Künstler oder Mäcen, Anlass und Ursprung. Aber alles wurzelt im Bürgertum, in der werklichen Moral des Kaufmanns und Handwerkers. Die Unfälle des nächsten Jahrhunderts, politische und religiöse Kämpfe und Kriege, haben diese junge Kultur vernichtet oder auf den Tod verbluten lassen. Aus dem leidgedüngten Boden des grossen Krieges wächst der Simplizissimus. Callot, den das deutsche Volk zu den Seinen zählen kann, schafft das Figurenwerk dazu, ein Werk, aus dem die ungestüme Lust am Abenteuer, die furchtbarste Leidensangst und tierische Verkommenheit der geschundenen Völker aufschreien.

Das Jahrhundert, das diesen Greueln folgte, schuf in Deutschland keine Bildwerke. Die bildschöpferischen Kräfte schlafen, und die wieder kreisenden Säfte der Gesundung schaffen an neuen philosophischen Grundlagen. Schon vor dieser Zeit war Rembrandt der erste grosse Einsame gewesen. Obgleich keiner gleich ihm zu einem Künstler des Bilderbuches geschaffen schien. Es war auch je keiner im Norden gewesen, der gleich ihm von seinem Alleinsein wusste. So sind seine tiefsten Impressionen zeitlos, oder aus der gestorbenen Frömmigkeit jener versunkenen Zeit mystischen Christentums. Für seine Umgebung blieb Rembrandt ein technisches Problem, ein Chaos von Dingen, die auseinander streben. Erst die Zeit nach der Romantik, die jenen tiefern religiösen Sinn aufgeweckt hatte, die das Epische wieder mit Erlebnis durchtränkte und ins Symbolische erhob, konnte allen Reichtum dieses Schaffens, als aus einer Seele geflossen, in eins bringen.

In der Romantik sucht das deutsche Volk sich selber. Es richtet seinen Blick nicht weit, sondern träumt in sich hinein und in die Vergangenheit. So erwachen die alten Stoffe. Diesmal mehr die nationalen als die christlichen. Sagen und Märchen sind die Bibel eines neuen Glaubens, der Religion des Volkstums, des eigenen Blutes und des eigenen Schicksals; Herz und Willen der Besten hängen sich an diese Dinge. Wir haben gut spotten über die Malerei der Nazarener. Sie mag ein Nichts sein, eine literarische Geste, eine Marotte. Das künstlerische Spiegelbild einer Volksseele, das Bilderbuch, ist immer literarisch, oder es ist nicht. Es schwimmt nur auf der breitesten Woge. Es sucht das Volk. Und wenn Volk und Bild sich im Stoffe nicht begegnen, dann ist nichts.

Den Romantikern waren diese Dinge eines: Volk und Vergangenheit. Philipp Otto Runge, der Erwecker, ein Novalis für die bildenden Künste, träumt ein Bilderbuch zu alten Märchen, das der Tod ihm nicht gedeihen lässt. Mit tollkühner Hand greift Peter von Cornelius nach den grössten und letzten Dingen unserer Dichtung und zeichnet zum Faust und zu den Nibelungen. Auch das religiöse Epos kehrt wieder: heilige Geschichte und fromme Legende. Was Führich und später Schnorr zeichnen, ist durchaus lebendige Wiedergeburt.

In den dreissiger Jahren entstehen die ersten Buchillustrationen Ludwig Richters. Mit schnellem Schritte nähert er sein Werk dem von vielen geträumten Ideal. Seine Bilderbücher erfüllen, was die realistischen Bilderreihen des sechzehnten Jahr-

hunderts versprochen hatten. Ludwig Richters Bedeutung für die kunstgeschichtliche Entwicklung ist gering. Er hat nichts vom Genie. Seine einzige That, die Bilderbücher aus dem Bürger- und Volksleben, ist so gut wie anonym. Das Volk, wie er es sah, die bürgerlich-fromme Gesinnung, die er aussprach, waren lange dagewesen. Und als sie endlich in seinen Zeichnungen ihre ganze Gestalt, ihre Welt enthüllten, leuchteten sie, wie ehemals das christliche Epos in dem Werke Dürers, in ihrer letzten Schönheit, als eine dem Welken nahe Blüte. Kaum waren sie noch Wirklichkeit, sondern verklärtes Wesen, Vision.

Wesenhafter und blutvoller war diese Welt in den Zeichnungen etlicher Künstler, die Richter vorangingen, in den Kupferstichen von Chodowiecki und in den (unbekannt gebliebenen) Zeichnungen Julius Oldachs, des Hamburger Handwerkersohnes. Die kaum zollgrossen Medaillons, die dieser als Stammbaum zum Ehejubiläum seiner Eltern zeichnete, umfassen das ganze Epos Ludwig Richters. Und in ihre norddeutsche, hanseatische Herbe hüllt sich eine Monumentalität, die der Beschaulichkeit des Sachsen unerreichbar blieb.

Richters emsiger Fleiss liess den Zeitgenossen wenig zu thun. Das neue Interesse für die volksepischen Stoffe der Vergangenheit wurde auch nicht wuchtig und lebendig genug, um die Bilder zu diesen Geschichten vom Text loszureissen. Die bildlichen Darstellungen blieben Illustration, Beigabe zum Worte, im stilistischen wie im räumlichen Sinn. Spekter und Schwind reichen, wenn auch nicht an Umfang des Werkes, nahe genug an Richter. Schwinds „Melusine“, „sieben Raben“, „Aschenbrödel“ hätten volkstümliche Bilderbücher werden können. Der Stil ist monumentaler als der Richters, pathetischer. Doch die Technik wehrte sich dagegen. Es ist in diesen Dingen ein Zusammenhang zwischen Gegenstand und Technik. (Ein Zusammenhang, der auch auf die künftigen Dinge sein Licht wirft.)

Ich sagte schon, dass Richter seinen Stoff erschöpfte. Es ist wieder so, wie vor dreihundert Jahren: mit der Ausprägung des Stils, dem Typus, ist der Zusammenbruch da. Um 1850 war die Einheit des Bürgertums, eine Einheit, die mehr romantische Spiegelung gewesen als Wirklichkeit, auch äusserlich zerrissen. Es folgt die bürgerliche Revolution. Sie schüttelt und erregt mit ihren Fragen und ihrem Zorn die Seelen. Das unruhige Jahr bringt Alfred Rethels „Totentanz“. Ein Bilderbuch der revolutionären That. Viele sagen, ein polemisches Werk, ein Flugblatt. Nicht mit Unrecht. Auch in Dürers Apokalypse und in Holbeins Totentanz konnte ihren Zeitgenossen die polemische Tönung nicht verborgen bleiben.

Nachher blieb für die alten Bilderbücher kein rechtes Publikum. Kunsthistoriker und Kinder teilen das übrige Interesse. Die soziale Schichtung der Gegenwart, die Zersplitterung der Interessen, die auch vor dem Ästhetischen nicht halt macht, gibt keinem epischen Stoffe Aussicht auf volle Popularität. Sie ist traditionswidrig. Immer ist der schaffende Geist allein mit sich selber. Die Werke, die entstehen, müssen dem Künstler ein Publikum erst werben. Wie alle monumentale Kunst verlangt das Bilderbuch grosse, allgemeine Zeitimpulse. Solche sind nun für lange nur im Unterstrom des Lebens. Und die empordringenden haben immer zu kämpfen, sind polemisch. Wer wundert sich, dass jetzt das Beste verschwiegen und, wenn ausgesprochen, nicht verstanden wird!

Menzels bilderfroher Geist sagt sein Träumen, Spott, Zorn und Laune, in den Blättern von „Künstlers Erdenwallen“. In Max Klingers Zyklen ist überall etwas von der Vielgestalt und Unform der Zeit. Und sehr viel von den bildtreibenden Tendenzen der Vergangenheit, Erinnerungen und Spiegelungen des alten Epos, Philosophie und Sozialismus. Dann für uns Deutsche ein Neues: Erotik. Sie war den Alten nicht völlig fremd gewesen. Aber erst Goya und die Franzosen hatten dies Problem mit Bewusstsein aufgestellt. Bei Klinger ist die typische Atmosphäre der Moderne: nervöse Sehnsucht und Trunkenheit, ein erregtes Zittern und Tasten. Sein Instrument ist die subtile Nadel, sein Werk birgt sich scheu in den Mappen der Sammler, ein Bergwerk für den künftigen Geschichtschreiber der modernen Psyche. Heute empfinden es wenige als das Bilderbuch ihrer Zeit.

Wann wird es auch von allen Zungen klingen, das Echo unserer Tage, das Lied von der Arbeit. Sein Auftakt ist Lärm des Kampfes: Hauptmanns „Weber“, Käthe Kollwitz. Künstlerträume verirren sich in die Idylle vergangener Tage. Hans Thoma ist von diesen Glücklichen, Lächelnden. Das Land der Bibel ist ihnen eine glückliche Insel, wie Adolf Schinnerer, dem gemütvollen Erzähler der Tobiaslegende. Ihr Werk teilt gleich am Tage der Geburt das Schicksal der Alten: Kunstgeschichte und Kinderstube.

Dann haben wir uns daran gewöhnt, von

gewissen Kinderbüchern unserer Tage als von künstlerischen Bilderbüchern zu sprechen. Kaum mit Recht, denn sie können nicht Bilderbücher sein in unserm Sinne. Vergeblich suchen sie nach Stoffen, die ein Leben gestalten, das erlebenswert sei. Magere und unglückselige Erfindung, technische und dekorative Probleme. Als einzige Resonanz bleibt das Kinderleben und die Welt der Organismen. Mit dem Blumen- und Tierbilderbuch rührt der Reichtum der Ostasiaten, Japans und mehr noch Chinas, an unsere Armut. Ich wage kaum, Kreidolf zu nennen, so hoch ich seine Technik und seinen Geschmack schätze. Wohl hat er uns die Buntheit der Farbe errungen. Aber seine Erfindungen, oft und laut als Ausfluss germanischen Kinderstaunens vor der Welt der Dinge gepriesen, bleiben ergrübelt und erzwungen, oder tantenhaft. Naiver und stärker ist Karl von Freyhold, der ihm auch in der Kürze des Ausdruckes und im Kolorit überlegen ist. In Freyholds und Hofers Bilderbuchzeichnungen sind kompositionelle Probleme angeschlagen, die im Ringen dieser Künstler um eine monumentale Malerei weiterklingen.

Man wird nicht erwarten, dass ich den Überfluss unserer humoristischen und politischen Witzblätter dem modernen Bilderbuche aufrechne. Dem grossen Talent Wilhelm Buschs gab die Zeit keine Aufgabe, die ihn unsterblich machen konnte. Als ein kluger Mann hat er das wohl gefühlt und sich auf seinen engen Garten beschieden. So wurde er in gewissem Sinne ein satirisches Gegenstück zu Ludwig Richter, nur um ein Menschenalter zu spät geboren. Was sich am Aktuellen vollendet, hat nicht immer ein Testat für die Zukunft. Sicher lebt in den satirischen Zeichnungen des Simplizissimus, mehr noch in seinen Flugblättern, der wehrhaft-trotzige Geist der Renaissance. Warum hat der politische Konservativismus keine Flugblattzeichner vom Rhythmus der Th. Th. Heine und Rudolf Wilke? Ich erinnere an ein Blatt von Heine, kurz nach der Reichstagswahl von 1907 ausgegeben, ein spottheisses Todeslied dem Liberalismus. Hart und scharf wie ein Messerstich, ein Töten, wie es nur grimmer Hass aus grosser Liebe anthun kann.

Die Zukunft wird über diese Dinge richten. Sie wird sie suchen, und sie werden ihr grösser und wichtiger sein als hundert Bilder, in denen wir heute nach rein künstlerischen Qualitäten suchen, ohne des Gegenstandes zu denken. Denn das ist ein Eigenes des Bilderbuches: es stellt sich zwar vor das Forum der Kunstgeschichte, aber wuchtiger legt es sich in die Wage des Kulturhistorikers. Oft ist es ihm die allein zu hörende, die entscheidende Stimme. Die Stimme des Künstlers, die allein Wahrheit redet in menschlichen Dingen.





FERDINAND WALDMÜLLER, GROSSE PRATERLANDSCHAFT

DIE ÖSTERREICHISCHE STAATSGALERIE

VON

ARTHUR ROESSLER

Wenn man in dem abfallenden Belvederegarten stadtwärts geht, gelangt man, nachdem man eine der breiten Freitreppen niedergestiegen und zwischen den hohen Baumkulissen hindurchgeschritten ist, auf einen weiten Gartenplatz, den in seiner ganzen Länge das sogenannte „Untere Belvedere“ abschliesst. Es ist das ein im Vergleich zum „Oberen Belvedere“ einfach gehaltener, 1714 von Johann Lukas von Hildebrand aufgeführter eingeschössiger Barockbau mit einigen grossen Sälen. Ihn bewohnte zur Sommerszeit Prinz Eugen von Savoyen mit Vorliebe. In unserer Zeit befand sich darin vor Errichtung des kunsthistorischen Hofmuseums die Ambraser Sammlung und zuletzt neben den Funden aus Ephesus die moderne Galerie, das Objekt schmerzlicher Liebe vieler Wiener Kunstfreunde und Künstler. Ein Objekt schmerzlicher Liebe, weil sie, wie so vieles in unserem Staate, ein sogenanntes „Provisorium“ war, und weil wir aus Erfahrung wissen, dass all unsere „provisorischen“ Einrichtungen ein ganz merkwürdig zähes, langes Leben haben; weil wir wissen, dass vielerlei angefangen, aber nur ganz wenig auch wirklich ausgeführt wird. Man nimmt sich in Wien oft einen Anlauf, es sieht aus, als wollte man einen weiten Sprung hinüber und hinauf tun, aber es schaut eben nur so aus, denn knapp vor dem Sprung wird gestoppt. Der anfängliche Eifer weicht einer



FERD. WALDMÜLLER, WEINRANKEN

biedermeierischen Gemächlichkeit, ein paarmal raunzen noch Unzufriedene, dann beginnt die Trägkraft ihre Macht zu üben und es wird still, über das Stückwerk wuchert üppig das Gras der Vergessenheit. Diesem spezifisch österreichischen Schicksal schien auch Wiens moderne Galerie verfallen zu sein. Nach einen schönen Anfang stagnierte sie unter der Obhut eines provisorischen Konservators Jahre hindurch. Und nun die Überraschung!

Eine in den Wiener Zeitungen vor zwei Monaten veröffentlichte Kundmachung des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht teilte mit, dass die bis dahin unter dem Namen „Moderne Galerie" bestandene Sammlung künftig die Bezeichnung „Österreichische Staatsgalerie" führen werde. Mit der Namensänderung wurde gleichzeitig auch eine Erweiterung des Programmes kundgethan, insofern nicht mehr ausschliesslich malerische und plastische Werke des neunzehnten Jahrhunderts und der neuesten Zeit als Sammelobjekte Aufnahme finden sollen, sondern auch Denkmäler, namentlich österreichischer Kunst aus allen früheren Epochen.

„Es handelt sich also — wie Professor Dvorak äusserte — bei der neuen staatlichen Sammlung nicht um eine doktrinäre Gründung, deren konkreter Inhalt erst gefunden und herbeigeschafft werden muss, sondern dieser Inhalt ist da und fordert kategorisch eine entsprechende museale Einrichtung. Ein besonders glücklicher Gedanke war ihre Verknüpfung mit der modernen Galerie. Zu den Hauptgründen der heillosen Verwirrung der Kunstbegriffe ist die im vorigen Jahrhundert aufgekommene Unterscheidung zwischen ‚alter' und ‚moderner' Kunst zu zählen, die auch in der Zweiteilung der Galerien ihren Ausdruck fand. Gemälde von Manet, Whistler, Cézanne, Skulpturen von Rodin, Lederer hängen weit mehr mit Werken Tizians, Rembrandts, Fragonards, Michelangelos zusammen, als mit den Machwerken der zurückgebliebenen Zeitgenossen, was allen einsichtsvollen Besuchern der Museen längst klar geworden wäre, wenn man die Meisterwerke der Neuzeit, statt sie mit zeitgenössischen Mittelmässigkeiten zu garnieren, neben den Meisterwerken der älteren Zeit aufgehängt oder aufgestellt hätte. Eine kundige Hand, die aus der Masse der Produktion das zu wählen weiss, was für die Lösung der künstlerischen Probleme von schöpferischer Bedeutung war, wird aber gerade bei uns in Österreich historische Reihenfolgen, die bis zu unserer jüngsten Kunst hinaufführen, zusammenstellen können, deren Beweiskraft und Wirkung gegenüber das Gezeter der Ignoranten verstummen dürfte."

Über die Nützlichkeit der Um- und Ausgestal-



KARL SCHUCH, LANDSCHAFT
MIT ERLAUBNIS VON KARL HABERSTOCK, BERLIN



KARL SCHUCH, STILLEBEN
MIT ERLAUBNIS VON KARL HABERSTOCK, BERLIN

tung der zwitterhaften „Modernen Galerie“ in eine grosse, umfassende Staatsgalerie an dieser Stelle Worte zu machen, erübrigt sich; zu wünschen bleibt jedoch, dass ganze Arbeit geleistet werde, das heisst, dass man endlich einen würdigen architektonischen Behälter für die mannigfachen und zerstreut in den Bureaus und Repräsentationsräumen des Unterrichtsministeriums und in allerlei Depots provisorisch verwahrten Kunstwerke schaffe. Mit der Änderung des Namens und Programms allein ist dem Erforderlichen nicht genuggethan, und wenn es in der erwähnten amtlichen Kundmachung heisst, dass von nun an „auch älteren österreichischen Werken, die bereits von ihrem Ursprungsboden losgelöst sind, oder an Ort und Stelle dem Verderben ausgesetzt wären, eine Stätte geboten werden soll“, will man hoffen, dass die Verwaltung unter dieser Stätte nicht die Depots versteht, in denen die Gemälde zu Hauf geschichtet sind, so dass vier Fünftel davon dem Studium und der genussreichen Betrachtung unzugänglich wurden, sondern einen modernen Museumsbau, der genügend viel Räume zur Aufnahme des vorhandenen Materials und des im Laufe der nächsten hundert Jahre zu erwartenden Zuwachses hat.

Was die Aufhebung der zeitlichen Beschränkung betrifft, kann sie der Sammlung zum Vorteil gereichen, wenigstens dürften durch sie ähnliche Vorkommnisse vermieden werden, wie die anfängliche Zurückweisung eines prächtigen Damenporträts von Goya, das ein Wiener Kunstfreund um den Preis von 100 000 Kr. im Handel erworben

und der Galerie als Schenkung zugedacht hatte, seitens des früher bei der Aufnahme von Kunstwerken mitbestimmenden, vom Ministerium gewählten Kunstrates, — weil Goya kein Meister des neunzehnten Jahrhunderts sei!



ANTON ROMAKO, GASTEIN

Die Umgestaltung der „Modernen Galerie" die früher das Eigentum dreier Besitzer barg, des Staates, des Landes Niederösterreich und der Stadt Wien, in die österreichische Staatsgalerie, bot dem neuen Direktor der Sammlung Regierungsrat Dr. Friedrich Dörnhöffer, nach Ausscheidung der Werke aus nicht staatlichem Besitze willkommenen äusseren Anlass zur Veranstaltung einer vorübergehenden Ausstellung der in der Hauptsache von ihm gemachten Neuerwerbungen. Diese Ausstellung verdeutlichte in sinnfälliger Weise, was der zielbewusste Wille eines über verfeinerten Geschmack und vertiefte Sachkenntnis verfügenden, persönlich gearteten Galerieleiters trotz geringer Geldmittel zu erreichen vermag, wenn ihm nicht bureaukratischer Dünkel hindernd den Weg vertritt, denn geradezu erstaunlich ist die Menge und die Qualität der binnen kurzer Zeit und mit oft liliputischen Geldbeträgen im Wettkampf mit der kaufkräftigeren Auslandskonkurrenz durch Direktor Dörnhöffer für die österreichische Staatsgalerie erworbenen Kunstwerke. Ein trockener Thatsachenbericht wirkt hier eindrucksvoller als eine lobrednerische Schilderung, darum sei hier ein Auszug aus der Liste der vom Galeriedirektor erworbenen Werke eingefügt; er zählt auf: 6 Aquarelle von Rudolf Alt, 2 Bildnisse von Friedrich von Amerling, 1 Gemälde von Ferdinand Andri, 2 Tierplastiken von Franz Barwig, das Bild „Im Nebel" von Marie Baskirtscheff, ein Mädchenbildnis, eine felsige Waldlandschaft und eine Marine von Gustav Courbet, eine Porträtstudie von Hans Canon, Honoré Daumiers wundervollen „Sancho Pansa", das kleine feine Bild „Am Wasser" von Eva Gonzalès, eine Landschaft von Vincent van Gogh, Theodor von Hörmanns „Esparsettenfeld", Gustav Klimts „Bauernhaus" und „Liebespaar", ein Damenporträt von Leopold Kupelwieser, die Porträtbüste Richard Strauss' von Hugo Lederer, das Porträt der Frau Plach von Hans Makart, eine Marmorplastik „Weibliche Büste" von George Minne, „Fischer an der Seine bei Poissy" von Claude Monet, ein Herren- und ein Damenporträt und ein Bild „Pferdemarkt in Solnok" von



A. VON PETTENKOFEN, PFERDEMARKT

August von Pettenkofen, eine Abendlandschaft von Karl von Pidoll, Camille Pissarros schöne „Strasse in Eragny“, Jan Preisslers „Schwarzen See“, Auguste Renoirs „Badende“, den Bronzekopf Gustav Mahlers von Auguste Rodin, das „Gasteiner Thal“ und „Äpfel pflückendes Mädchen“ von Anton Romako, 17 Skizzen, Studien und ausgeführte Bilder von Franz Rumpler, ein Damenporträt von Franz Schrotzberg, 9 magistrale Arbeiten von Karl Schuch, von dem Dichter der „Studien“ und der „Bunten Steine“ von Adalbert Stifter, einen „Wiener Hausgarten“, eine Steinplastik von Jan Stursa und Staatsgalerie-Verein, dem bisher nur wenig über ein Viertelhundert Mitglieder angehören, erst einmal die Anzahl von hundert Mitgliedern zählt, kann mit der von ihm aufgebrachten Summe von jährlichen 50000 Kronen ein wirtschaftspolitisch tüchtiger Galerieleiter manches wertvolle Stück erwerben, für das das Ministerium selbst keine Geldausgaben zu machen geneigt ist, trotzdem es als wichtige Ergänzung in die bestehende Sammlung eingefügt zu werden verdient. Mit den vom Staat zur Verfügung gestellten Geldsummen allein dürfte es dem Direktor nicht leicht gelingen die „Ent-



R. VON ALT, KUTTENBERG

vom Malergenie der Wiener Biedermeierzeit, von F. G. Waldmüller, 9 Hauptwerke, darunter die „grosse Praterlandschaft“ von 1849 und das figurenreichste Bild des Meisters, die berühmte „Perchtoldsdorfer Bauernhochzeit“.

Ein Teil dieser Neuerwerbungen konnte allerdings nur mit Hilfe von privater Seite vollzogen werden, nämlich mit Hilfe des neugegründeten Staatsgalerie-Vereins, einer Vereinigung von Kunstfreunden, deren Mitglieder entweder einen einmaligen Beitrag von 5000 oder einen jährlichen von 500 Kronen zu leisten haben. Wenn der

wicklung der Kunst vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts ab in ihren wesentlichen Phasen durch grosse typische Beispiele der schöpferischen, richtunggebenden Kräfte zur Darstellung zu bringen, — wobei naturgemäss das Ausland nur in den überragenden, die gesamte Entwicklung beeinflussenden Erscheinungen zur Geltung kommen soll, die österreichische Kunst dagegen in reicherer Ausgestaltung und Berücksichtigung aller rein künstlerischen Richtungen und führender Meister usw.“, denn schon ein halbwegs marktgängiges Werk einer „überragenden und die Entwicklung beeinflussen-

den“ künstlerischen Erscheinung kostet mehr Geld als der Galeriedirektion für die gesamten Einkäufe eines Jahres zur Verfügung steht. An den internationalen tollen Wettkämpfen um die Erlangung gewisser berühmt gewordener Werke einzelner weltläufiger Künstler wird sich die Direktion der österreichischen Staatsgalerie nicht beteiligen können. Man wird sich daher vorderhand einigermassen bescheiden und zufrieden sein müssen, wenn es dem Direktor gelingt Kunstwerke von meisterlicher Arbeit zu erwerben, deren Preise noch nicht vom Modemarkt und der Händlerspekulation bestimmt wurden, das heisst man wird nicht auf die Marke, man wird auf die Qualität zu achten, und die vortreffliche Leistung eines einstweilen unmodernen Künstlers, der schwachen Arbeit eines noch modernen vorzuziehen haben. Es kommt nicht so sehr darauf an, dass in der Staatsgalerie Corot oder Manet, Cézanne oder Greco „vertreten“ sind, sondern dass sie darin durch meisterliche Arbeiten repräsentiert erscheinen. Vermag man dieses vorerst nicht zu ermöglichen, verzichtet man besser überhaupt. Arme Leute kochen mit Wasser, das weiss man in der ganzen Welt, und nichts wirkt parvenühafter als das berüchtigte: möchte gern und kann nicht. — Mut wird der Galerieleiter freilich bei der Durchführung des ihm gestellten Programms haben müssen, und zwar mehr Mut gegenüber dem unverantwortlichen Staatsgalerie-Verein als gegenüber seiner vorgesetzten Behörde, zumal die Gefahr besteht, dass sich auf unterirdischen Schleichwegen durch den Galerie-Verein als Geldgeber allerlei reaktionäre Tendenzen zur Geltung zu bringen trachten werden. Anzeichen haben sich dem spürsinnigen Witterer ja bereits bemerkbar gemacht, und man wird auf der Hut davor sein müssen, dass nicht unter dem Motto „österreichische Kunst und Künstler“ der — ach — so süsse Kitsch unterstützungsbedürftiger Auch-Künstler des Landes bezahlten Unterschlupf finde. Direktor Dr. Dörnhöffers bisherige Thätigkeit lässt erfreulicherweise in dieser Beziehung der weiteren Entwicklung der ihm anvertrauten Geschäfte mit Zuversicht entgegensehen. Die in diesem Hefte enthaltenen Reproduktionen einiger Neuerwerbungen können dazu dienen einen Begriff von den Möglichkeiten zu geben, die dem trefflichen Museumsmanne offen stehen, wenn man massgebenden — und — was fast wichtiger ist — unmassgeblichen, aber um so schikanöseren Ortes Dr. Dörnhöffer einige Jahre unbehelligt schalten und walten lässt.

Der Zweck dieser Veröffentlichung ist, einer breiteren, für Dinge der Kunst interessierten Öffentlichkeit Mitteilung zu machen von der Existenz einer österreichischen Staatsgalerie und einige Kostproben der in ihr enthaltenen Kunstschätze darzubieten; aus diesem Grunde entfällt eine Analyse der reproduzierten Kunstwerke.



RUD. VON ALT, DES KÜNSTLERS SCHWESTER. AQUARELL



HONORÉ DAUMIER, SANCHO PANSA



AUGUSTE RENOIR, WEIBLICHER AKT



CAMILLE PISSARRO, DORFSTRASSE

BRUNNEN

VON

PAUL ADLER

Vor den dunkeln Schnörkelhäusern der alten Märkte, in den Dorfgassen und auf den wenigen monumentalen Plätzen zumeist kirchlicher Residenzen,—überall wo es bei uns noch schattig und still ist, lassen die Brunnen, aus denen man trinken oder schöpfen kann, ihre fortrinnende kluge Rede vernehmen. An die Stelle der oft verseuchten Einzelquellen ist nun allerorts, wo sich dichtere Bevölkerungen zusammendrängen, die gemeinsame Versorgung mit Röhrenwasser getreten; aber während noch die Ingenieure der päpstlichen Werke die Brunnen an die grossen Ausfallspforten des Wassers setzten, bezeichnen wir heute für diese Leitung meist unbedeutende Hauptpunkte des Menschenverkehrs mit Kunstwerken, die die Eigenschaften der strömenden Materie darstellen. Wo nur ein hinreichender Raum ist, dort gehört nach der Meinung der Leute eine Fontäne hin. Und die Wassergötter die hinter abwehrenden Stäben ihr schaumiges Element in die Luft zerspritzen, oder aus Urnen, aus denen niemand schöpfen kann, nutzlos auf den Rasen zurückströmen, verbreiten, unbeachtet von dem vorbei gehenden beschäftigten Volke, ihr seichtes Geplätscher oder ihre bleierne Traurigkeit . .

Wer unter einem Brunnen einen Ort lebendigen ausgenützten Wassers und unter seinem Standbild womöglich den Ausdruck der Einsicht und der Dankbarkeit für diese gewährte Ausnützung versteht, der entdeckt vielleicht irgendwo zwischen Bäumen oder Bergen den kleinen Ort, wo mit der Quelle das Wäldchen am Stadtende noch dem Spaziergänger Kühlung schenkt und der figurenreiche neue Kunststeinbrunnen noch nicht auf einem ausgemessenen Platze aufs Trockne gesetzt ist. Selbst die Kunstwerke unserer grössten städtischen Gartenanlagen, Denkmäler und Brunnen, Baumgruppen und Blumenschaustücke stehen,



JOSEPH GRASSI, HERRENBILDNIS

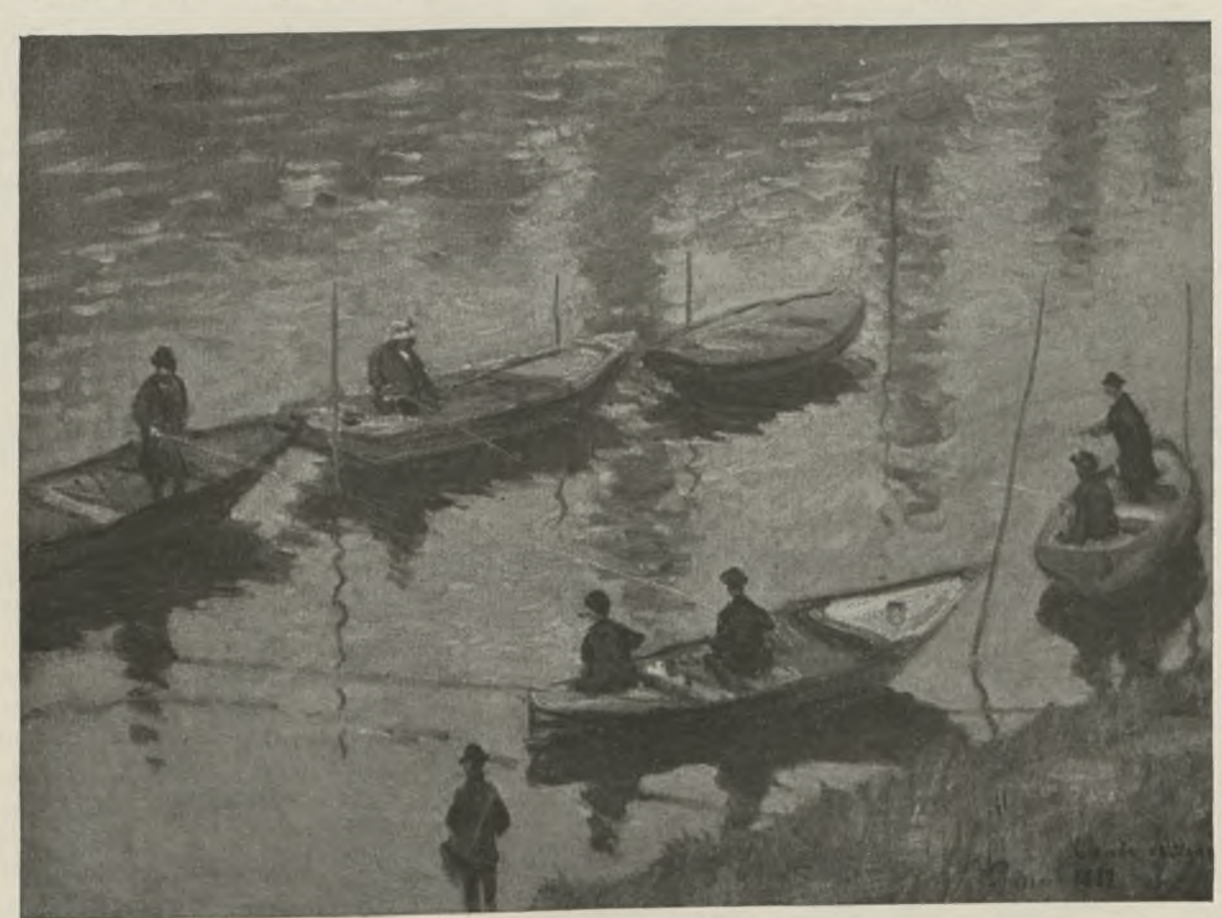
willkürlich versprengt, wie in ebensovielen guten Stuben des europäischen Bürgervolks da. Wo sich weitere Flächen und Naturparke dehnen ist darin nicht leicht ein neueres Kunstwerk zu entdecken. Findet sich der genauere Betrachter zwischen Kulturen auf der Landstrasse, wo es noch Hitze und Schatten giebt, und die Ansiedler die Natur und ihre freie Gaben von Gesicht kennen, so wird ihm vielleicht, so oft eine Quelle oder ein einfacher Brunnnen am Wege liegt, auch eine fern befindliche Schmuckform oder Architektur ihrer Art verständlich werden.

Im Gebirge sieht er zum Beispiel immer wieder, von Moos umgeben, einen abgesägten Stämmling, der zum Brunnenrohr aufgerichtet ist und aus einem dunklen Loch klares Quellwasser in einen quer übergelegten ebenso ausgehöhlten halben Stamm sprudelt. Birkenrinden, ein schüchternes Kanalbett, leiten das unbenutzte Wasser wieder auf die Nachbargrundstücke und Wiesen zurück, wenn dieses nicht besser in einem vorhandenen Kieselbett abfliesst. Ähnlich bauen auch die Kinder ins Meer, die, weil sie auf ihre Erfindungen ganz allein kommen, sie auch frohen Herzens jederzeit wieder zerstören. In den Dörfern, wo mehr Leute beisammen sind, und am Sonntag etwas über ihre Äcker hinaus sehen wollen, haben sie sich seit Jahrhunderten einen geschnitzten Heiligen, wie wahrscheinlich noch viel früher einen Quellgeist, auf das Rohr gestellt. Kommt der Bauer nun in eine grosse Stadt wie Basel, oder gar nach dem vielbrunnigen langgestreckten Bern, so findet er dieselben zierlichen Fontänen seiner Heimat, nur mit zwei Ausflüssen und aus dauerhafterem Stein, und miteinander in unterirdischer Verbindung, wie es der unausgesetzte Bedarf vorschreibt. Die Berner sind mit Leuten übereingekommen, die die Formen abzuändern verstehen, ohne dass aus dem Trog und dem Pfeiler etwas Unverständliches wird. Das ist so durch alle Jahrhunderte ins Deutsche und Wälsche variiert, bis zu dem spitzen nicht mehr sinngemässen Obelisken der ausgehenden Stadtherrschaft, mit dem die Gelehrsamkeit anhebt! In der langen Hauptstrasse zwischen den Laubengängen kann man gemächlich binnen wenigen Minuten all die schönen Brunnen mit den Bischöfen und Soldaten und Begebnissen auf ihrer Spitze entlanggehen, die die vielen Haushaltungen alle reichlich mit Wasser versorgten.

Über eine zweite als fons mysticus in unsern Büchern rauschende Form der Fontäne können wir uns nur noch selten aus dem Erhaltenen, aber um so öfter aus der Seele des Künstlers oder Schreibers unterrichten. Da steht in einem gemalten Gärtlein, mit Pfeilern wie der elfenbeinerne Turm Maria, ein Gleichnisbrünnlein, das in der gleichen unbefleckten Milchweisse schäumt. Aus seinen vielen gabenreichen Rohren strömen in die taufenden Becken die vielen Strahlen, die wie der Tau aus den Händen Gott Vaters zur dunkeln Erde kommen. Rings im Rasen blühen viele blaue und safrangelbe Blümlein, und darin sitzen die Jungfrauen, kluge oder thörichte, wie sie der Maler im Sinne trug. Liegt noch ein Einhorn an der Quelle, dann ist die Sache sicher auf den Quell der Keuschheit und Gnade gemünzt; andernfalls ist nur ein schöner Garten mit Gesprächen wie in der Einleitung des Certaldiners gemeint. In allen Geschichten und Gestalten der Symbol liebenden Zeit kehrt der Brunnen als ein Ort der reinen geselligen Heiterkeit oder der verliebten und dichterischen Einkehr wieder, der den schauenden Gewändern von selbst zur Öffnung und Empfängnis des Himmels wird. Indessen ergingen sich die fetten Päpste und nach ihnen der vierzehnte Ludwig mit einer Allongeperücke an toten Wasserspiegeln die zwischen

überfütterten Schwänen ihre gefrässige Fülle spiegelten.

. . Wird aber das Schmiedewerk als Gitter ausgreifend, in einer Hecke, wie die mittelalterliche Anschauung der Welt und Gottes wuchernd, und spendet es Rosen oder gar einen zur Überraschung hineingeschmiedeten goldenen Ring: dann suchen sich die Strebebogen, die von dem Brunnenpfeiler ausgehen, schmale Plätze auf dem Beckenrand für ihre Sicherheit bedürftigen Füsse, und das Ganze wird zu einem zierlichen Sakramentshäuschen für die Hostie des Regens . . auf einer Menge steinerner Leitern steigen die Heiligen und Symbole von dem Wasserspiegel zur Spitze, und von den Fialen wieder zu den Dingen des menschlichen Gebrauchs hinunter. Sankt Florian wendet seinen Eimer, Crispinus nagelt seine Schuhe, wie Eligius die Hufe der Pferde, mit verschiedenen in ihren Zünften üblichen Nägeln, . . unten auf dem Bassin finden sich noch in Italien die Jahreszeiten und andere im Freien arbeitende Leute ein, und die Bischöfe und Apostel, sowie die Kaiser und kühnen Paladine, unterreden sich, während die Wäscherinnen ihren Eimer aufstützen, über den Brunnenrand mit den lebendigen Schöpffrauen und Dienstmägden, und mit den faulen durstigen Stadtwächtern und Strassenjungen: „Man muss sagen, dass der arme heilige Sebastian hier ein schöner Knabe war! Es wird spät, ihr thut besser und auch weniger sündhaft, eure lästrigen Reden auf den morgigen Busstag zu sparen" . . So lungern noch heute die guten Bettler um die Becken und kühlenden Schalen vor den erhitzten Domtreppen Umbriens, so psalmodieren die Brunnen Nürnbergs . . und gewaltig redeten unter den Karthäusern von Dijon Sluiters grosse entflammte Propheten. Noch aus den vielen spiegelnden Brüsten in Nürnberg springen zu einer lässigen Zeit die Quellen, die sich nach den geistlichen Tugenden nennen.



CLAUDE MONET, FISCHER

Eine ebenso technisch-strenge wie ganz altertümliche Form ist die unsrer schmucklosen Küchenbrunnen. Seit langer Zeit haben sie sich aus allen vordern Wohnräumen, wohl aus einer gewissen

Scheu ihrer Nacktheit, zu den Dienstboten und Handarbeitern geflüchtet.. Allein in den Sakristeien der köstlichsten neuern Tempel sieht man sie mit dem Fayencewerk der geschickten Robbier bekleidet, oder mit einer Schale in der phantasievollen Art des Verocchio hochgehalten, oder endlich, ohne Aufwand, in dem zu Lande allgemeinen, glitzernden Marmor wohlgebildet. Es ist die einfache Aufgabe eines Stückes Wandverkleidung, mit einem Zufluss, und einem Auffangebecken als Abfluss.

Wo einst, vor einem Jahrtausend, das Kunstwerk einer antiken Stadt in kleine Splitter zerfiel, hat der neuschaffende Kunstgeist die beschädigte steinerne Wanne und den bildnisgeschmückten Sarkophag dem Verfalle entzogen und als Wassertrog aufgestellt. Der Löwenkopf von demselben Sarkophag fügte sich zu der sprudelnden Öffnung des gut erhaltenen Wasserwerks. Dies macht die vollkommene und in manchen Nachschaffungen noch heute vorhandene Form des einfachsten römischen Brunnens aus.. Jeder Liebhaber der einfachen Schönheit erinnert sich wohl gerne an eines dieser geriefelten Becken an der grauen Mauer des Vatikans, das ihn gewiss jedesmal erfreute, wenn er, seitwärts aus dem ungeheuern Petersdom, von den schlechten und guten Bestattungsszenen einer erzählenden Plastik kam. Mit Moos und Algen bedeckt verstecken sich diese verwitternden Becken überall in Höfen und schmutzigen Gassen, in allerlei dunklen Winkeln des leuchtenden alten Bodens. Eines der zugänglichsten fängt seinen Strahl hinter dem Turm der florentinischen Alten Brücke, in einer jetzt schwarz triefenden Nische, in die man einmal, nicht ganz folgerichtig, einen bronzenen Bacchus gestellt hat. Hingegen sehe ich nicht allzuoft und mehr im Geiste zwei gewaltige, polierte Muscheln vor mir, die unter ihren allzeit abgesperrten Hähnen und in ihrer beständigen Trockenheit, einem immerwährend das Wasser im Munde zusammenrinnen lassen. Es sind das die beiden Schalen im Lesesaal einer königlichen grossen Bibliothek, in dem sich niemand wäscht, und nicht alle trinken.


HANS MAKART, DAMENBILDNIS

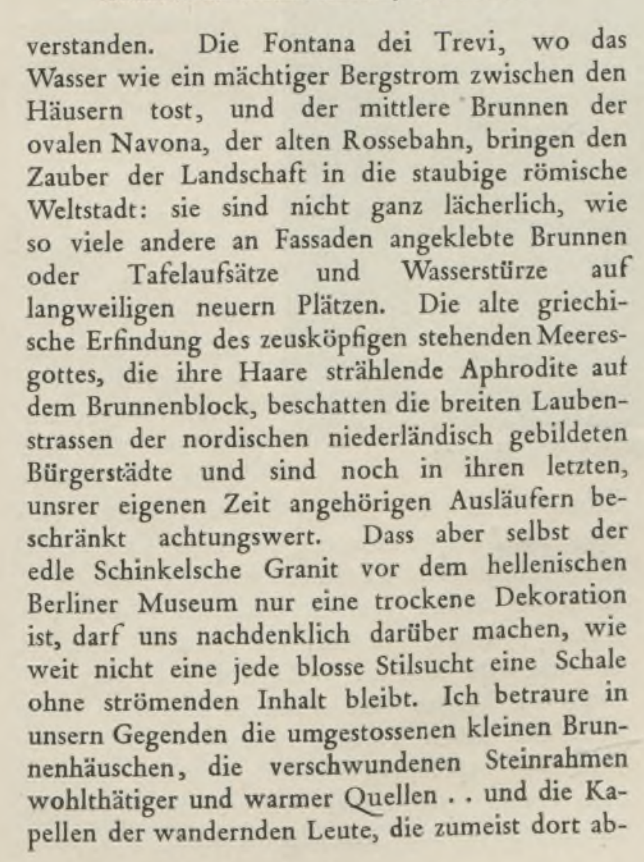
.. Als aber das schlecht geschichtete altrömische Volk, das das Grab der alten Kunst wurde, seine Pyramide der Weltherrschaft mit einer einzigen Stadt als Spitze errichtete, trug es auf diese Spitze, wie auf ein Mausoleum, auch fremde Kunstwerke, glücklicherweise griechische Statuen, zusammen. In den Gärten der reichen Bodenaufkäufer, und der blutigwitzigen Snobs, versammelten sich die einst vor dorischen Ackerbauern erschienenen freundlichen Quellgötter. Sie standen noch unbeschädigt als gütige schöne Spender aufrecht; nur wenige hatten sich schon asiatisch niedergelassen und räkelten sich als träge und üppige Flüsse, die nicht geben; aber in ihrer Ruhe bleiben, ob nun ein zerlumpter Weltbürger aus ihrem umgestossenen Überfluss trinkt oder eine verwiesene Gesandtschaft. Die geile Beschreibung der Tritonen mit ihren Geliebten, das aufregende theatralische Spiel der Wellen, setzen sich immer mehr an die Stelle der einfachen bäurischen Quellenanbetung. Die beliebtesten Malereien dieser Art, der an die Nymphe gelehnte Fluss mit den zwei Urnen, und der Meerestyrann in seinem Prunkwagen, sind wie der fabelnde Muschelmusikant immer an ihrem Platze, solange es Sandwüsten und blosse Kulissenkünste giebt. Als aber die Päpste mit einer halben, und die Fürsten mit einer ganzen Fiktion die Fabel von jener römischen Machtfülle erneuerten, fanden sie noch lange auf der alten Trümmerstätte Bildner und Erzgiesser, die das Rohe des lärmenden Auftrags und alles Maasslose durch Beachtung der strengeren Vorbilder und Notwendigkeiten des Ortes zu mildern



UNBEKANNTER WIENER MEISTER, DAMENBILDNIS



A. VON PETTENKOFEN, DAMENBILDNIS



verstanden. Die Fontana dei Trevi, wo das Wasser wie ein mächtiger Bergstrom zwischen den Häusern tost, und der mittlere Brunnen der ovalen Navona, der alten Rossebahn, bringen den Zauber der Landschaft in die staubige römische Weltstadt: sie sind nicht ganz lächerlich, wie so viele andere an Fassaden angeklebte Brunnen oder Tafelaufsätze und Wasserstürze auf langweiligen neuern Plätzen. Die alte griechische Erfindung des zeusköpfigen stehenden Meeresgottes, die ihre Haare strählende Aphrodite auf dem Brunnenblock, beschatten die breiten Laubenstrassen der nordischen niederländisch gebildeten Bürgerstädte und sind noch in ihren letzten, unsrer eigenen Zeit angehörigen Ausläufern beschränkt achtungswert. Dass aber selbst der edle Schinkelsche Granit vor dem hellenischen Berliner Museum nur eine trockene Dekoration ist, darf uns nachdenklich darüber machen, wie weit nicht eine jede blosse Stilsucht eine Schale ohne strömenden Inhalt bleibt. Ich betraure in unsern Gegenden die umgestossenen kleinen Brunnenhäuschen, die verschwundenen Steinrahmen wohlthätiger und warmer Quellen . . und die Kapellen der wandernden Leute, die zumeist dort abgebrochen sind, wo heute noch das Wasser fliesst. Ich fühle schon die erdrückenden Arme der Vorstadt um den Felsen mit der grossherzigen Inschrift an der umbuschten Ilm:

„Die ihr Felsen und Bäume bewohnt, o heilsame Nymphen,
Gebet jeglichem gern, was er im stillen begehrt!
Schaffet dem Traurigen Trost, dem Zweifelhaften Belehrung,
Und dem Liebenden gönnt, dass ihm begegne sein Glück!
Denn euch gaben die Götter, was sie dem Menschen versagten,
Jeglichem, der euch vertraut, tröstlich und hilflich zu sein“.

Wie hier die Quelle ein belebtes und freundliches Wesen der Natur ist, das wir uns nur frei wohnend oder in dem Schutze eines zarten Hauses denken können, so löst sich der Widerspruch zwischen dynamischem Strahl und statischer Fassung niemals in unorganisch angebrachten bewegten Leibern oder Gruppen, sondern nur in der, Ruhe und Bewegung verbindenden, Rhythmik. Die Aufgaben einer nicht mehr länd-

lichen Brunnenkunst sind darum immer nur von der Landschaft schaffenden Architektur, und nirgends allein von einer willkürlichen Plastik zu lösen gewesen. Rom, die Stadt der grössten baulichen Raumentfaltungen wie der vortäuschenden Prunkfassaden, bietet fast alle, durch die Jahrhunderte abgewandelten Beispiele echter landschaftlicher wie auch raffiniertester Theater- und Scheinbrunnen dar. Seine berauschende, paradox sinnliche Regiekunst hat alle grössern Städte Europas: Plätze, Schlösser und Gärten, mit jenen weissen Quellen und Springbrunnen dekoriert, die die frühen Morgen und Abende an ihrem Rande noch so herbstlich bunt oder schon von starren Wintern verschönt machen. Ein Rundgang z. B. um den so geschmückten Wiener Schwarzenberg-Palast bietet die letzten Grenzmöglichkeiten eines ästhetischen Genusses, nicht des Natürlichen in der Stadt, sondern des Städtischen und Amüsanten zwischen einer natürlicher Pflanzenwelt. Nur die noch nicht dagewesenen Riesenmassen der neuen Bürgermetropolen sind in ihrem Wachstum von einer sinnlichen Gestaltung überhaupt nicht mehr einzuholen: wie sie mit allen Dimensionen die Perspektiven der Flächen und Berge durchwachsen und zerstören, so überwältigt sie auch kein Baumeister mehr. Was an den Orten der grossen Völkerzuströme und Handelshäuser, etwa in dem jungen Berlin, heute noch an wirklichen Brunnenwerken erdacht wird, ist nur in den konstruierenden Entwürfen der Ateliers, in den Nischen und Höfen privaten Reichtums und Geschmacks, und in der theoretischen Interieurschau der Sezessionen zu suchen. Das lebendige Wasser hat in den neuen Steinwüsten für die Menge des Volks keine Stimme und keine Schönheit mehr. Durchwandert man etwa die Strassen von Paris, so sind alle seit Carpeaux's Weltkugel im oberen Luxembourg, versuchten kleinen Fontänen, gleich allen andern sich im weissen Marmor windenden Denkmäler, so kindisch für das Auge wie für den Verstand. Aber auch eine Stadt in der Mitte zwischen schwerfälliger Problematik und traditionsleichtem Süden wie das vielfach begünstigte, kunstwillige München, kämpft in seinen zahlreichen neuen Kunstwerken, nur mit einem geläuterten Eklektizismus, und mehr um die Ehre als um den endgültigen Sieg, gegen die Brutalität seiner fabriksstädtischen Entwicklung. So freundliche Winkel wie die zierliche Mosaikbrunnenecke des Nationalmuseums sind nur reizvoll, aber antiquarisch. Denn Bevölkerung und Strassen wachsen heute hier wie überall in ganz andern Progressionen als schon die blossen wirtschaftlichen Mittel jeder höhern Städteerbauung. Solange die Rümpfe unserer gliederlosen Grossstädte ihren nüchternen Charakter behalten und (wie, selbst die besten und einsichtigsten Bauten beweisen), immer wieder von neuem erhalten müssen: wird auch die Architektur und Schmuckkunst des Wassers ihre ersten Bedingungen noch über die letzten Vororte hinaus in den Trümmern des bepflanzten Landes aufsuchen müssen. Die Frage: wie stellen wir wieder wirkliche Brunnen? ist ein Teil der andern, unermess-



GEORGE MINNE, WEIBLICHE BÜSTE. MARMOR

lich weiter reichenden: wie zerschlagen wir, anders als zu Zentren und unliebenswürdigen Villenparzellen, unsre grossen Städte?.. Denn die Kunst hat wie alle Grösse mit diesen Ausdehnungen nichts zu schaffen; die Geister des Wassers fliehen, wie jedes Göttliche, dem zu Lauten, und fordern die Gabe der Verehrung, über die alles rücksichtslos Vordrängende nicht verfügt.



FRANZ SCHROTZBERG, DAMENBILDNIS



POMPEJANISCHE WANDMALEREI. ABB. 1

DIE WANDGEMÄLDE DER VILLA ITEM BEI POMPEJI

VON

FRANZ WINTER

Keine der Ruinenstätten des Altertums ist mehr besucht und weniger gekannt als Pompeji. Die grosse Menge der Reisenden begnügt sich mit den immer üblicher werdenden *'three hours'* und nimmt nicht viel mehr als den Eindruck einer verwirrenden Fülle von Merkwürdigkeiten verschiedenster Art mit. Aber auch dem ernsthafteren Besucher erschliesst sich nicht leicht das Reizvollste, was das Bild der toten Stadt zu bieten hat. Sie birgt in ihren Mauern die Überlieferung mehrerer Jahrhunderte. Sie gleicht darin den lebenden Städten, und wie wir in diesen an den Bauten und Kunstwerken der verschiedenen Zeiten dem geschichtlichen Werdegange nachgehen, so können wir in Pompeji den Wechsel der Zeiten, die Wandelungen der Stilentwicklung und die Veränderungen der Mode und des Geschmackes verfolgen in den Bauten und ebenso in der Inneneinrichtung der Häuser. Die hier allenthalben erhaltenen Wanddekorationen ziehen mehr als alles andere den Blick auf sich. Was dem Betrachter zunächst auffällt, sind die natürlich grossen Unterschiede der Qualität, das Nebeneinander des Prächtigen und Einfachen, des Tüchtigen und Geringen, des Geschmackvollen und Ordinären. Aber nicht weniger gross ist die Verschiedenheit des zeitlich Auseinanderliegenden.

Die in bunter Fülle einer phantastischen Ornamentik prangenden Dekorationen mit eingestreuten



POMPEJANISCHE WANDMALEREI. ABB. 2

Bildern und schwebenden Figuren, mit dem leichten Spiel gefälliger Formen und Muster, wie es in den Raffaelischen Loggien weiterlebt, bilden zwar die Hauptmasse des Erhaltenen, drängen sich am meisten auf und bestimmen dementsprechend die Vorstellung, die von der pompejanischen Wandmalerei im allgemeinen herrschend ist; auch Goethe hat bei der liebenswürdigen und für seine persönliche Auffassung so charakteristischen Schilderung, die er in dem kleinen Aufsatz „Von Arabesken" entwirft, diese Art vor Augen gehabt. Aber sie hat nur für eine bestimmte Epoche der Stadt, für die letzten Jahrzehnte vor der Verschüttung im Jahre 79 nach Christ Geltung. Sie ist erst seit der neronischen Zeit in Mode gekommen und von der Hauptstadt, wo sie in den zu Raffaels Zeit aufgedeckten Resten des Goldenen Hauses des Nero vertreten ist, nach Pompeji übertragen worden. Ihr ging in der Zeit des Augustus und seiner nächsten Nachfolger ein anderer, einigermaassen zopfiger Stil voran, in dem dieselben Dekorationselemente schon vorgebildet sind, der sich indessen in strengen Formen und einem matten kalten Kolorit, in einer etwas steifen Darstellungsweise gefiel und durch eine saubere Kleinarbeit der Einzelausführung zu wirken suchte. Er ist entstanden, als in der Plastik die Richtung des Neuattizismus zur vollen Herrschaft gelangt war und teilt mit dieser den akademischen Charakter. Er hat in Pompeji einen wieder älteren Stil verdrängt, dessen Ausbildung in das erste vorchristliche Jahrhundert fällt, und dieser Stil nun steht an der Spitze der Entwicklung, in der die gemalte Bilddekoration überhaupt im Hause zuerst aufgekommen und in Italien allgemeiner üblich geworden ist. Vorher war die Ausführung der Wanddekoration nicht Sache des Malers, sondern des Stukkateurs gewesen. In reliefierter und verschiedenfarbig getönter Stuckfläche war eine architektonische Gliederung der Wand mit vorstehendem Sockel, einem mit Platten belegten häufig von Blendpfeilern oder Halbsäulen besetzten und oben mit einem Gesimse abschliessenden Hauptteil und



POMPEJANISCHE WANDMALEREI. ABB. 3

einem einfacheren Streifen darüber durchgeführt. An dieser Gliederung hat man zunächst festgehalten, als an Stelle der Stukkierung die gemalte Dekoration aufkam und mit ihr zugleich der figürliche Schmuck und das Gemälde seinen festen Platz auf der Wand fand. Es ist ein bezeichnendes Merkmal dieser zuerst in reiner Malerei ausgeführten Dekorationen, dass die Wand als solche, als architektonisches Gebilde zum Ausdruck gebracht ist. Erst in der Folge verflüchtigte sich der Zusammenhang mit dem Ursprünglichen, die Wand wurde als neutrale Fläche behandelt, auf der nun, wenn auch die Grundelemente der Einteilung immer bestehen blieben, die Malerei sich in dem Spiel einer leichten freien Ornamentik beliebig ergehen konnte.

Das Aufkommen der gemalten Dekoration hing mit der Erfindung der eigentlichen Freskotechnik zusammen. Wie alle Neuerungen, so hat auch diese erst nach und nach allgemeine Geltung finden können. Anfangs muss sie etwas Besonderes gewesen sein, worauf sich nur erfahrene Meister verstanden eine in den beschränkten Kreisen der Vornehmen und Besitzenden gesuchte Neuheit. Das liegt in der Natur der Sache und lässt sich aus dem Erhaltenen selbst ersehen. Pompeji hat nicht Vieles derart und nichts in geringeren Häusern, das Beste in vorstädtischen, auf reicheren Zuschnitt eingerichteten Villen, die angelegt sind zu der Zeit, als die Stadt, nach der Einnahme durch Sulla römisch geworden, mit in die Reihe der Plätze am Neapeler Golf eintrat, die die elegante Welt der Hauptstadt gern zum Landaufenhalt wählte; unter anderen hat Cicero hier eine Villa gehabt. Sehr feine Stücke besitzen wir aus Herculanum, hinter dem Pompeji an Reichtum und Vornehmheit zurückstand. Verhältnismässig Vieles und Kostbares aber weist Rom selbst auf, in dem sogenannten Haus des Germanicus auf dem Palatin, in der Villa der Livia bei Primaporta, in den Dekorationen des Hauses bei der Farnesina und in berühmten Einzelstücken, wie dem Gemälde der Aldobrandinischen Hochzeit und den esquilinischen Odysseebildern.

Die gemalte Dekoration kam auf, als die griechische Kunst sich in Rom als in einem neuen



POMPEJANISCHE WANDMALEREI. ABB. 4

Hauptmittelpunkte vereinigte. Sie zog in die Weltstadt ein als eine der letzten Errungenschaften des von Rom noch unberührten griechischen Hellenismus. Daher zeigt sie auf dieser ersten Stufe ihrer Ausbildung den hellenistischen Charakter noch rein bewahrt. Es giebt Stücke, wie zum Beispiel die grossen Gemälde der Villa von Boscoreale bei Pompeji, die in dem besonderen Stil ihrer breiten kontrastreich malerischen Behandlung den pergamenischen Skulpturen ganz nahe verwandt sind. Durch diesen noch unmittelbaren Zusammenhang mit der hellenistischen Tradition haben die Malereien dieser ersten Periode vor denen der nachfolgenden Entwicklung, in denen wir den Verlauf auf dem Wege der in Rom wirksam gewordenen Tendenzen und Richtungen verfolgen, ihr eigenes Interesse. Die durchweg tüchtige, im Rahmen der dekorativ handwerklichen Aufgabe hervorragende solide und mit reichen Mitteln arbeitende Ausführung kommt hinzu, diesen Malereien eine hohe Schätzung zu sichern, jeden neuen Fund, der ihren Bestand vermehrt, besonders wertvoll erscheinen zu lassen. Der Bereicherung, die vor nicht langer Zeit die Aufdeckung der Villa von Boscoreale in dieser Hinsicht gebracht hat, ist vor drei Jahren eine weitere nicht weniger bedeutende in Pompeji gefolgt. Wenn in dieser Zeitschrift nach dem von der Redaktion uns geäusserten Wunsche auch die antike Malerei Berücksichtigung finden soll, so dürfen wohl die neu gefundenen Malereien den Vortritt haben. Wir bringen den Lesern ihr Hauptstück zur Kenntnis, indem wir mit G. de Petras gütiger Erlaubnis die in den Notizie degli scavi 1910 veröffentlichten Abbildungen wiederholen.

Auch bei diesem neuen Funde handelt es sich wie bei dem von Boscoreale, um eine vorstädtische Villa, deren Reste zufällig beim Ackern, auf einem Grundstück einige hundert Schritte jenseit der Gräberstrasse vor dem Herculaner Thor zu Tage gekommen sind. Eine Anzahl reichdekorierter Zimmer sind freigelegt. Die in den Abbildungen wiedergegebenen Malereien schmücken einen grösseren, als Triklinium eingerichteten Saal von 7 Meter Länge



POMPEJANISCHE WANDMALEREI. ABB. 6

und $4^{1}/_{2}$ Meter Breite. Vorn fast in der ganzen Breite geöffnet, dazu mit einem fast 2 Meter weiten Fenster auf der rechten Langseite lag der Raum ganz im Hellen; die Fülle des einströmenden Lichtes brachte den Bildschmuck der Wände zu voller Geltung. Eine schmale Tür in der vorderen Ecke der linken Seitenwand diente als besonderer Zugang von einem der anliegenden kleineren Zimmer her. Als ich, bald nach ihrer Aufdeckung, die Villa besuchte, war die grosse vordere Öffnung durch Bretter geschlossen; man betrat den Saal durch die kleine Thür. Der Eindruck war ausserordentlich. Man fand sich plötzlich in einer feierlichen Versammlung schöner Gestalten, die in gehaltenem Ernste von den Wänden herabschauen. Siebenundzwanzig Figuren, lebensgross, stehen in einem ringsumlaufenden Friese auf der Fläche. Von dem Fussboden nur durch einen etwa meterhohen Sockel getrennt, sind sie dem Betrachter ganz nahe, fast beängstigend nahe; man glaubt zwischen Lebenden zu sein. Die Fläche, vor der sie sich bewegen, ist rot gefärbt, nicht in dem stumpfen bräunlichen Ton des sogenannten Pompejanisch-Rot, das erst in der späteren, ausgebildeten Freskotechnik üblich geworden ist an Stelle des in der ersten Zeit der Dekorationsmalerei gebrauchten kostspieligen Zinnober, der als nicht eigentliche Freskofarbe, wie wir aus Vitruv wissen, nur mit Hilfe eines besonderen umständlichen Verfahrens anwendbar war. Man hat ihn in der Regel nur für einzelne besonders hervorgehobene Teile der Dekoration, selten so verschwenderisch verwendet wie hier, wo die ganzen Wände mit ihm abgedeckt sind. Schmale pfeilerartige Streifen von dunklerer Färbung, in gewissen Abständen angeordnet und von gelben Linien begleitet, deuten an, dass der Grund als Vertäfelung gedacht ist. Sie bringen, ohne sich sehr bemerklich zu machen, eine Beruhigung in die Fläche, deren glänzendes Rot mit unbeschreiblicher Pracht zwischen den in hellem, etwas gedeckt, etwas stumpf gehaltenem Kolorit der Figuren hervorstrahlt. Ein breiter Mäanderstreifen zieht sich über dem grossen Figurenfriese hin. Er trennt diesen Hauptteil der Wand von dem oberen Abschnitt ab, dessen



POMPEJANISCHE WANDMALEREI. ABB. 7

nur unvollständig erhaltene Bemalung eine Marmorinkrustation vortäuscht.

Für eine einheitliche Darstellung bot der Raum mit den an zwei Seiten durch weite Öffnungen durchbrochenen Wandflächen keine günstige Bedingungen. Der Maler hatte mit einer in der Länge und dazu ungleichmässig durchschnittenen Bildfläche zu thun. Er hat die Einschnitte ähnlich, wie wir zum Beispiel gelegentlich im griechischen Metopenschmuck zusammenhängende Darstellungen ohne Berücksichtigung der trennenden Triglyphen über mehrere Platten hinübergeführt finden, einfach umgangen, das Bild aber so angeordnet, dass nur das eine der beiden in der Komposition selbst als besondere Teile abgesetzten Endstücke von der Störung der Einschnitte betroffen ist.

Die ganze Darstellung ist in drei Abschnitte, einen grösseren mittleren und zwei Flügel gegliedert. Von ihnen sind der linke Flügel (Abbildung 1 und 2 bis zu der Figur des angelehnt stehenden Silens) und der grosse Mittelteil (Silen auf Abbildung 2 und Abbildung 3, 4, 5, 6)* zusammenhängend über die durchgehende Fläche der beiden geschlossenen Zimmerwände und das anschliessende Eckstück der Fensterwand hinübergeführt, die Figuren des rechten Flügels (Abbildung 7, 8 und weiterhin eine nicht abgebildete sitzende weibliche Figur) auf den zwischen den Fenster- und Türöffnungen der anderen Seiten aufgehenden schmalen Wandstreifen verteilt. Das Hauptstück nimmt mit den Gruppen Abbildung 4 und 5 die dem Eingang gegenüberliegende Schmalwand ein und greift mit Abbildung 3 und 6 auf die anstossenden Wände hinüber. In der Mitte Dionysos in dem Schooss einer weiblichen Figur, wahrscheinlich Ariadne, gelagert, rechts davon, wie Macchioro aus einer Nachricht bei Pausanias (VIII 23, 1) über eine dem Dionysoskult des arkadischen Alea eigentümliche Zeremonie der Flagellation erkannt hat, die Einweihung junger Mädchen in die diony-

* Abb. 5 fehlt. D. Red.

sischen Mysterien, links das Gefolge des Gottes, Silene und jugendliche Satyrn, und dazwischen ein flüchtendes Mädchen, das erregt auf die Einweihungsszene zurückblickt, in der unter bewegter Teilnahme schon in den Kult eingeführter Genossinnen ein Mädchen die Geisselung empfängt. In den beiden Flügeln Gruppen von Frauen und Mädchen in ruhigem Beisammensein im Frauengemach, links die Herrin des Hauses vor einem Tische sitzend, von ihren Mädchen bedient, daneben eine Sitzende, die die Leseübung eines Knaben überwacht und grüssend zu einer zu Besuch eintretenden Frau im Strassenanzug aufblickt. Rechts eine Schilderung mit Beziehung auf das Liebesleben, Frauen im Beisein von Eroten; eine sich schmückende, der eine Dienerin bei der Toilette hilft und ein Eros den Spiegel vorhält, und eine andere, die tief in Gedanken versunken dasitzt.



POMPEJANISCHE WANDMALEREI. ABB. 8

Ein feierlicher Ernst ruht über dem Bilde. Die weihevolle Stille wird unterbrochen nur durch die entsetzt Forteilende, die sich voller Angst der Teilnahme an der Zeremonie entzieht; wie unwillig über die Störung schaut der sitzende Silen auf, und verwundert scheint der zweite Silen nach ihr hin zu blicken, der die Feier mit Leierspiel begleitet, wie am anderen Ende ein nacktes Mädchen, das die Weihe schon empfangen hat, tanzend zu dem eben sich vollziehenden Akte die Becken schlägt. Im Gegensatz zu der Aufregung der Fliehenden ist das Mädchen, an dem die Geisselung vorgenommen wird, ganz Ergebung und Hingabe. Knieend an den Schooss einer sitzenden Frau hingebückt erwartet sie das Kommende. Das Geheimnisvolle geschieht. Mit gewaltigem Flügelschlag schwebt ein göttliches Wesen hernieder und schwingt die Geissel über das Mädchen. Deren Rücken hat die Sitzende, wie sie in gespanntem Horchen das Rauschen der herannahenden Erscheinung vernimmt, das Gewand leise fortziehend, entblösst, während sie mit der Linken den Kopf der Knieenden liebevoll fürsorglich an sich drückt, und von rechts her eine andere in feierlich breiter Bewegung sich neigend den Thyrsus über das Mädchen hält. Im selben Moment hat links eine der Tempeldienerinnen die Decke von dem mystischen Korbe gehoben und dessen heiligen Inhalt enthüllt.

Ein paar Figuren in dem Gemälde sind häufiger begegnende Typen. Manches in den Motiven schliesst mehr oder weniger an sonst Bekanntes an. Ähnlich wie zum Beispiel bei dem Bilde der Aldobrandinischen Hochzeit wird man hier und da an Erscheinungen der tanagraeischen und kleinasiatischen Terrakotten erinnert. Aber alles derartige tritt zurück hinter der Fülle des Neuen, hinter der starken Originalität der Erfindung und Gestaltung.

Etwas wie die Gruppe des sitzenden fetten Silen mit den beiden jugendlichen Satyrn hat man bisher in der Antike nicht gesehen. Wie die Gruppe in den drei hintereinandergestellten Figuren zusammengefasst ist, wie das Dreieck der Masse, mit der Spitze nach unten und der durch den seitwärts gestreckten Arm des Satyrs gebildeten oberen Horizontalen, mitten schräg durchgeteilt und in der unteren Hälfte durch die gradfaltigen Gewänder, in der oberen durch die nackten Oberleiber, die Arme und Köpfe der Figuren gefüllt ist! Die drei Gesichter sind nahe beieinander, die Wirkung wird gesteigert durch das vierte der Maske, die der aus der Tiefe sich herausbeugende Satyrknabe gerade über den Kopf des Silen hält, wie um zur Vergleichung der grotesken Züge des Silen herauszufordern. Ausserordentlich ist die Figur des erwachsenen Satyr, der weit vorgerückt gierig aus dem grossen Weingefäss schlürft, das ihm der Silen hinhält; eine Gestalt ganz aus dem Leben heraus, von einer ausserordentlichen Wucht einfachster, grosszügiger Zeichnung. Wie ein Stück

aus Velasquez' Bilde „der Trinker" berührt diese Gruppe. Auch in der Ausführung gehört sie zu den besten Teilen des Gemäldes.

Eine breite auf die Hauptsachen gehende Pinselführung gelangt hier, wo die Flächen am geschlossensten zusammengehalten, die Einzelheiten in lichten und dunkelen Strichen und Flecken am beweglichsten herausgesetzt sind, zu voller Kraft. Nicht durchweg steht die Behandlung auf dieser Höhe, sie leidet an einer gewissen Oberflächlichkeit. Ein rasches Fertigwerden, eine äusserlich dekorative Mache drängt sich, wie so oft in den antiken Wandermalereien, auf. Wenn man ins Einzelne der Betrachtung geht, findet man, so namentlich in der Zeichnung der Hände und Füsse, manche Flüchtigkeiten und Ungeschicklichkeiten, die fast verstimmend wirken. Eine gewisse Ungleichheit der Ausführung macht sich bemerklich, am auffälligsten tritt sie an zwei Stellen hervor. Während das Ganze in leichtem Duktus breitfliessend hingelegt ist, erscheint ein Übermass zierlicher, fast peinlicher Einzeldurcharbeitung auf die nackten Körper des knieenden Mädchens aufgewendet und ebenso, wie hier, ist die geöffnete linke Hand der Forteilenden in minutiöser Strichelung ausgeführt, mit schärfster und reinlichster Abkonturierung der Umrisse. Das fällt so aus dem Charakter des übrigen heraus, dass man an antike Übermalung denken möchte, wofür aber der Zustand der Oberfläche keinen hinreichend erkennbaren Anhalt bietet.

Die Gruppe der Gegeisselten wird durch die harte und einigermassen aufdringliche Ausführlichkeit der Modellierung der nackten Körper in ihrer Wirkung beeinträchtigt. Sie ist reich an fein erfundenen Motiven. Das Gewand der Thyrsusträgerin ist in tiefem, fast schwarzem Ton breit hingestrichen und vor dieser dunkeln Fläche steht der nackte Körper der Beckenschlägerin.

Wie sehr würde dieses Stück bei einheitlicherer Behandlung gewinnen! Wie sie ausgeführt sind, erscheinen die beiden nackten Gestalten ins Allgemeine einer etwas banalen Schönheit gezogen, während die Darstellung sonst gerade in der Ausprägung charakteristischer und individuell lebendiger Züge ihre Stärke und besondere Eigenart hat.

Die beiden Frauen, unter deren Beistand der mysteriöse Akt der Einweihung sich vollzieht, sind blasse Gestalten mit schmalen Gesichtern, mit unruhigem Blick, wie angegriffen von den Überreizungen im Dienste des Gottes. Dem ist in den häuslichen Szenen der beiden Endstücke des Gemäldes das gesunde blühende Leben gegenübergestellt. Neben den Frauen in reifer Fülle sehen wir schlankgewachsene jugendliche Gestalten und in dem Kreise der Mägde (Abbildung 1 und 2) ist neben der weichen Anmut die robuste Schönheit so gut wie der zarte Reiz des sich eben erschliessenden Alters vertreten. Die Gruppe der drei Mägde hat so viel unmittelbares Leben, auch in der Zeichnung der Köpfe so viel Charakter, wie die Schilderung der männlichen Jugend in den Gestalten der Satyrn.

Mit dem Übergange in die Wanddekoration hat sich die Malerei in weitem Umfange der reproduzierenden Thätigkeit zugewendet. Möglich, dass auch dieses Gemälde eine Kopie oder in mehr oder weniger freier Nachahmung eines Vorbildes geschaffen ist. Das Thema der Darstellung kann daran denken lassen, wie auch der Umstand, dass das rechte Flügelstück des Bildes zerrissen und anscheinend gekürzt ist. Die strenge Gliederung ist ohne ursprüngliche Vollständigkeit kaum verständlich und führt zu der Annahme, dass die Komposition nicht für den Raum, in dem wir sie haben, erfunden ist. Das Ganze erscheint in der Erfindung auch fast zu bedeutend, um als Originalschöpfung eines Dekorationsmalers, zumal eines in Pompeji, also doch immerhin in der Provinz thätigen, angesehen werden zu können, auch die Ausführung steht nicht auf der Höhe der Erfindung. Aber wir wollen dieser Frage, die sich immer bei den Wandmalereien erhebt und in den seltensten Fällen bestimmt zu beantworten ist, hier nicht weiter nachgehen. Wie es hiermit auch stehen mag, griechisch-hellenistisch dürfen wir die Kunst, die uns in dem Gemälde entgegentritt, immer nennen. Wir lernen diese Kunst aus dem Bilde nach neuen Seiten kennen. Alles Einzelne aber, was über das bisher Bekannte hinausgeht, tritt zurück hinter der Grösse der Auffassung und des Gesamtvortrags. Von dem monumentalen Schaffen der griechischen Malerei gewinnen wir zum ersten Male einen vollen Eindruck.



BEKRÖNUNGSLEISTE MIT INITIAL

HANSEATISCHE BAUKUNST IN NORWEGEN

DAS ALTE BERGEN

VON

CHR. KOREN-WIBERG



ergen ist eine der interessantesten Städte des Nordens, weil es im Laufe der Jahrhunderte ein sehr wechselvolles Geschick gehabt und mannigfaltige Entwickelungsperioden durchgemacht hat, die alle seiner Physiognomie und seinem Volksleben ihren Stempel aufgedrückt haben.

Kurz nachdem König Olaf Kyrre um das Jahr 1070 Bergen oder Björgvin, wie es damals hiess, gegründet hatte, blühte die Stadt zu einem bedeutenden Handelsplatz auf, den viele fremde Nationen aufsuchten. Das lebhafte Handelsgetriebe am Hafen und in den Strassen muss in einem sonderbaren Gegensatz zu dem damals so feier-



STÜHLE AUS DER KATHEDRALSCHULE IN BERGEN



ROKOKOMÖBEL

lichen und düstern Gepräge der Stadt gestanden haben. Längs des Hafens lagen Reihe an Reihe die gezimmerten, braungeteerten Häuser mit Torf- oder Grasdächern, deren dunkle Altane oder Galerien nach den engen Strassen hinausgingen. Selbst die Kirchen waren aus Holz und geteert; sie glichen indischen Pagoden mit ihren gähnenden Drachenköpfen, die sie von den zahlreichen Giebeln und Dachfirsten in die Luft emporreckten.

Als die Stadt nach und nach anwuchs und norwegische Edelleute sich dort ansiedelten, steigerte sich das Verlangen nach grösserer Pracht. Die Könige bauten Hallen, Kirchen und Klöster, zuerst aus Holz, später aus Stein. Rund um die dunklen Stadthäuser erhoben sich Kirchen mit Bildwerken und goldenen Türmen. Im Gegensatz zu den Backsteinkirchen Deutschlands waren sie alle aus Granitblöcken errichtet, mit Kalk verputzt, die Profile und Details in Tropfstein, dem weichsten, schönsten Material. Der Stil wechselte vom anglo-normannischen bis zur Gotik. Die Stadt muss in jener, ihrer zweiten grossen Periode von 1200—1300 wunderbar malerisch gewesen sein, und die Krone von allem war die Apostelkirche, ohne Zweifel das schönste Bauwerk Norwegens und wie man glaubt eine Kopie von Pierre de Montereaus „Sainte Chapelle“ in Paris. Etwa 20 Kirchen zählte man und 5 grössere Klöster.

Die dritte grosse Periode in der Geschichte der Stadt ist den Hanseaten geweiht. Schon die norwegischen Könige hatten den Handel der Hansastädte in Bergen unterstützt, aber erst unter Norwegens unseliger Vereinigung mit Dänemark fassten die Hanseaten dort festen Fuss. Während dieser Vereinigung verwischten sich viele charakteristische Züge norwegischer Kultur und die Prachtbauten sanken in Schutt. Viele Kostbarkeiten wurden nach Dänemark gebracht, und die Einführung der Reformation trug mit dazu bei, dass die Kirchen in vandalischer Weise ihrer kostbaren Schätze beraubt wurden. Je schwächer der Bergenser Bürgerstand wurde, desto kräftiger entwickelte sich die hanseatische Kolonie, die allmählich in den Besitz des östlichen Stadtteils am Hafen gekommen war. Das Hansaviertel oder „Kontoret“ (das Kontor) war wie eine Stadt in der Stadt, deren Einrichtungen und eigene Verwaltung von dem glänzenden Organisationstalent der Hanseaten zeugen. Es zählte



DAMSGAARD. HAUS AUS DER ROKOKOZEIT

etwa 3000 Mann — alle Junggesellen, denn nach den Gesetzen der Hansa musste jeder Neuankömmling schwören, unvermählt zu leben, solange er im Kontor beschäftigt war.

Was das Bergenser Kontor so interessant macht, ist, dass es im Gegensatz zu den Hansa-Kolonien in London, Brügge, Wisby und Nowgorod, was die Bauwerke anbetrifft, bis auf die heutige Zeit erhalten geblieben ist. „Tyskebryggen" (die deutsche Brücke) in Bergen ist ein einzig dastehendes Denkmal der mittelalterlichen Macht des grossen berühmten Hansabundes ausserhalb der Grenzen Deutschlands.

Die norwegischen Grundstücke, in deren Besitz die Hanseaten kamen, bestanden aus langen Reihen von Häusern mit schmalen Passagen zwischen den Häuserreihen. Sie erstreckten sich vom Hafen bis etwa 120 Meter hinauf zur Ovregade. Diese Bauart behielten die Hanseaten bei, daher ist das „Kontor" in Bergen der einzige Stadtteil, in dem die ursprünglich norwegische Bauart sich erhalten hat. Einrichtung, Hausrat und ornamentale Details haben sich im Laufe der Jahrhunderte allerdings verändert, und man findet darum sowohl Zierate aus der gotischen Periode, der Renaissancezeit, der Rokoko- und Empirezeit.

Das Leben im Hansaviertel gestaltete sich zu jener Zeit in eigentümlicher Weise. Jedes Grundstück, das aus 6—10 Kaufmannshäusern oder „Stavens" bestand, hatte ein gemeinschaftliches Versammlungs- oder Klubhaus, das in der Regel dicht neben dem gemeinschaftlichen Kochhaus lag, wo das Essen für die ganze Mannschaft, bis zu 200 Mann, zubereitet wurde. Das Klubhaus, „Schütting" genannt, in dem sich die einzige Feuerstätte befand, war nur im Winter geöffnet und spielte begreiflicherweise eine bedeutende Rolle im täglichen Leben der alten Hansabrüder. Im Sommer assen die Bewohner jedes Grundstücks in ihren Handelshäusern, deren Einrichtung überall die nämliche war. Jedes Haus besass einen Speiseraum, Kontor und Schlafzimmer für den Kaufmann und seine Leute.

Im Jahre 1764 wurde das letzte hanseatische Handelshaus verkauft und damit schloss eines der interessantesten Kapitel in der Geschichte der Hansa, ein Kapitel, das mehr als ein halbes Jahrtausend umspannt. Allein lange nach der offiziellen Auf-



ELSERÖ. HAUS AUS DER EMPIREZEIT

lösung des Hansabundes in Bergen zogen Deutsche in das „Kontor“, wo sie als Bergenser Bürger den alten Fischhandel mit dem Nordland aufnahmen. Noch steht die Hälfte der Häuser des Kontors, aber ihr Verschwinden ist jetzt nur eine Frage der Zeit.

❊

Aus dem hier Angeführten ist zu ersehen, dass Bergen durch seine wechselvolle Geschichte alle Bedingungen zu einer eigenartigen Entwickelung besass. Der fünfhundertjährige Aufenthalt der Hanseaten in der Stadt, die Handelsverbindungen mit den Mittelmeerländern, mit England und Holland, die lebhafte Schiffahrt — alles dies hat sowohl Bergen wie den Bergensern sein Gepräge gegeben. Die Bergenser sind keine Norweger, heisst es. Und obwohl sie immer gute Patrioten gewesen sind, liegt doch etwas Wahres in dieser Behauptung. Die Traditionen und die Blutmischung haben die Bergenser ein wenig grosssprecherisch gemacht, aber sie sind von fröhlicher Gemütsart. Die Stadt hat grosse Künstler und bedeutende Männer hervorgebracht, um nur Ludwig Holberg, den Molière des Nordens, Ole Bull, einen der grössten Geiger der Welt, Edvard Grieg und Prof. Dahl, den Schöpfer der norwegischen Malkunst, zu erwähnen.

Ein Gang durch Bergens Strassen bereitet immer Überraschungen. Die Bilder sind wechselnd, wie die Geschichte der Stadt. Altes und Neues löst einander ab, und eine grossartige Natur bildet den wirkungsvollen Rahmen dazu. Biegt man von einer der älteren Hauptstrassen ab, wo Verkehr und Gedränge oft störend sind, so befindet man sich plötzlich in einem Labyrinth kleiner Strassen, die mitunter nicht breiter sind, als dass man von einer Hauswand zur andern hinüberreichen kann. Die zahlreichen Bögen und Dächer, vorspringende Simse und Erker, kleinäugige Glasscheiben, hohe Treppen — das alles gehört der Vergangenheit an. Kein Automobil vermag in diese kleinen engen Gässchen einzudringen und den Frieden zu stören. Hier scheint alles zu gehen wie vor hundert Jahren, und so wird es vielleicht noch weitere hundert Jahre gehen, wenn nicht Feuer die Gegend zerstört und den Weg für eine moderne Bebauung ebnet.

Aber ebenso plötzlich wie man in das Labyrinth hineingekommen ist, kann man wieder in eine der grossen Strassen oder Hauptverkehrsadern geraten. Sie sind durch Rasenplätze und Lindenbäume be-

lebt und durch das grüne Laub schimmern rote Ziegeldächer in der Ferne. Weiterhin gelangt man auf den grössten freien Platz der Stadt, „Torvet" (den Markt), wo ein wimmelndes Volksleben einen augenfälligen Gegensatz zu dem stillen Frieden der engen Gässchen bildet. Der untere Teil des Marktes dient als Fischmarkt Bergens, der Hunderte von Jahren seines muntern Volkslebens wegen berühmt war.

Geht man dann einige Schritte weiter vom Markt, so kommt man zur „Tyskebryggen". In den alten Häusern dort fühlt man sich ins hanseatische Mittelalter mit seiner eigentümlichen Bauart und düstern Stimmung zurückversetzt.

Noch einige Minuten Weges und man ist an der St. Marienkirche und der Haakonshalle, den stolzen Bauwerken aus der Zeit der alten norwegischen Könige.

Und ringsum in andern Teilen entdeckt man Bauten und Verzierungen aus der Rokokozeit und den Tagen des Empire. Man bewundert die zierlich geschnitzten Hausthüren und stilechten Leisten um die Fenster und längs der Giebel. Selbst schwere Strassentreppen mit schmiedeeisernen Geländern fehlen nicht.

Auf der Wanderung durch die Strassen hat man auch Gelegenheit, die Geschichte der Architektur der Gegenwart zu studieren, allein dieses Studium ist, wie an so vielen andern Orten, nicht immer ein Genuss. Denn vielfach ist in den modernen Stadtteilen die Bauthätigkeit in ästhetischer Hinsicht eine ungesunde gewesen.

Es ist das umsomehr zu beklagen, als die vorhergehende Periode von 1830—1880 eine gleichmässige, wenn auch nicht gerade interessante Entwickelung im Bauwesen zeigte. In der genannten Periode gab es, was Privathäuser anbetrifft, keinen sonderlichen Fortschritt in der äusseren Zeichnung, aber es wurden auch nicht ungesunde Richtungen gepflegt. Die Häuser hatten in der Regel zwei Stockwerke, eine schlichte Fassade, rote Ziegeldächer und wenige oder gar keine Stuckdekorationen auf den Mauerfassaden. Die öffentlichen Bauwerke boten Bergen ebenfalls nichts Originales, das in der alten Stadtkultur wurzelte, aber sie lehnten sich oft noch an klassische Formen an und konnten so vor jeder Kritik bestehen. Dass klassische Motive gewählt wurden, lag daran, dass sie mehr Anklang fanden als die Romantik oder die christlich-mittelalterlichen Stilarten, die zusammen mit dem klassischen Baustil nach den Tagen des Empire die beiden grossen Richtungen in der europäischen Architektur bildeten. Unter den öffentlichen Bauwerken jener Zeitrichtung sind die Kathedralschule, die ältere Börse und Bergens Museum zu nennen.

Aber wie schon gesagt fand die hier erwähnte



DIE STRANDGATE, EINE DER ÄLTESTEN STRASSEN BERGENS

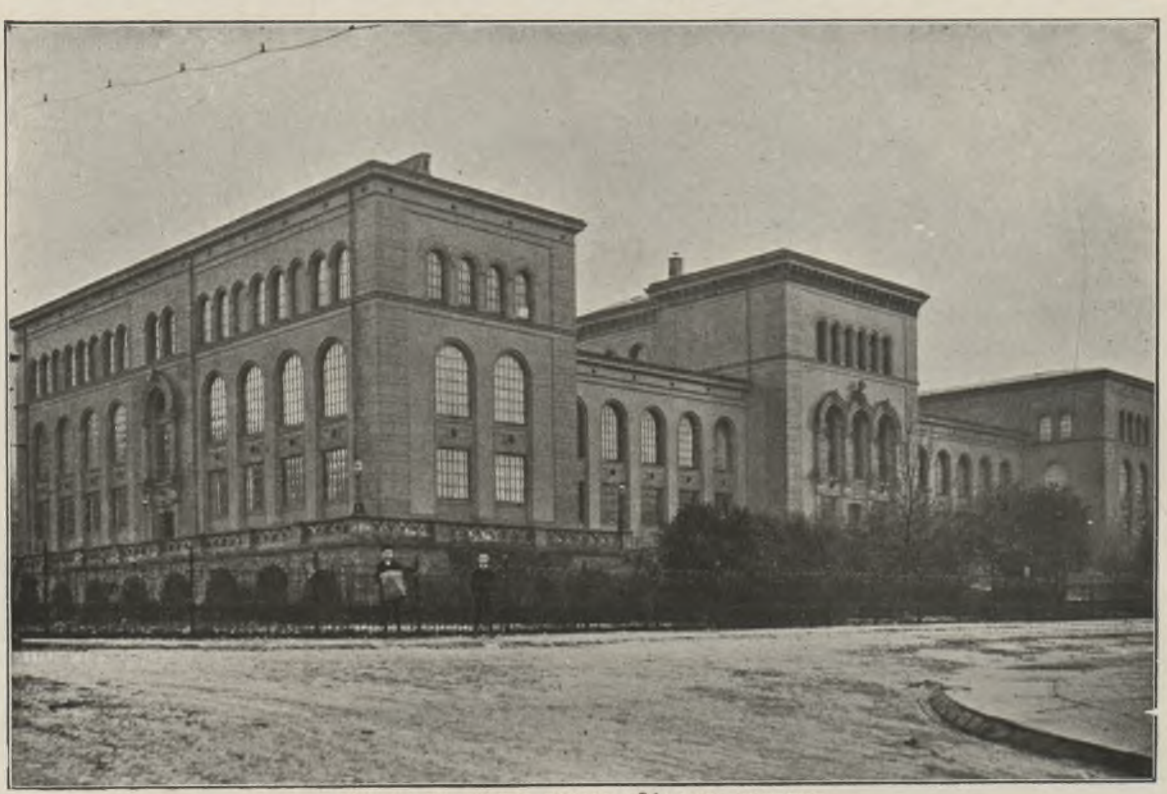


LANDHAUS AUS DER EMPIREZEIT

ruhige Bauart von 1830—80 eine unglückliche Nachfolge. Es war nicht der Geist Schinkels, der hier herrschte. Viele Bergenser Architekten, die in Deutschland ihre Ausbildung erhielten, brachten die moderne deutsche Renaissance mit heim, und diese entfaltete sich mit grosser Kraft. Aber während die moderne deutsche Renaissance sowohl hinsichtlich der Architektur wie der Möbelkunst in Deutschland, wo sie aus der Nationalbewegung nach den Kriegsjahren von 1870 emporgeblüht war, natürliche Voraussetzungen hatte, entbehrte sie in Bergen jeder Grundlage. Dass in der Architektur die Harmonie der Linien, die Verteilung der Massen, der organische Zusammenhang der einzelnen Teile und ausserdem eine normale Entwickelung der lokalen Bauart, wie die Rücksicht auf die umgebende Natur das Ziel sein soll — nicht der importierte Stil — schien man vergessen zu haben. Und es ist traurig, wenn die Architekten ihre Pflichten vergessen oder fehlgreifen. Natürlich kann ein Architekt Missgriffe thun wie jeder andere Künstler. Aber das verzeiht man immer, wenn der persönliche Schöpferdrang des Künstlers in der Arbeit herauszufühlen ist. Ohne Rücksicht auf die ästhetischen Forderungen nichts als nur „Fassaden zu machen“ mag als Geschäft betrachtet gut genug sein, sonst aber ist es unzulässig und nicht zu verteidigen, denn der Architekt hat wie jeder andere Künstler Pflichten gegen das Publikum, gegen das jetzt lebende und das künftige, er hat Pflichten gegenüber der Kunst, deren Tempelwerk er fördert. Denn den Geschmack des Volkes zu verwirren ist ungehörig. Das gilt vielleicht mehr in bezug auf die Architekten als auf die andern Künstler. Nicht weil die andern mit weniger Ehrlichkeit auskommen können, sondern weil eine Versumpfung in der Kunst des Architekten fühlbarer in den Geschmack der Masse eingreift. Die Kunst des Architekten ist nicht die der geschlossenen Salons. Seine Kunst ist die der offenen Strasse, die Kunst der grossen Linie, die den Hintergrund für das Volksleben der Stadt und die heimischen Überlieferungen zeichnen soll. Mit dem Beruf, den er gewählt, hat er es übernommen, unser grosses gemeinsames Heim in der Stadt zu ordnen. Und wir als Kinder dieses Heims verlangen gute Lehrer, die uns in einem gesunden und veredelnden Milieu erziehen können, wir verlangen ein Heim, das unser ist, das unsere Lebensweise, unsere Volkseigentümlichkeit, unsere Natur und unsere Geschichte zum Ausdruck bringt.

Jetzt indessen macht sich eine gesundere Auffassung in Architekturfragen geltend als die, die die genannte Niedergangsperiode bedingte. Und es wird auf vielerlei Art gearbeitet, um Bergen zu verschönen. Wenn es heute — trotz moderner missglückter Bebauung — dennoch eigenartig ist, liegt es nicht nur an der älteren und interessanteren Architektur, sondern auch an dem koupierten Terrain der Stadt. Es wird immer — wie ein sonniger Wintertag sein oder ein Frühlingstag im Mai.

Der Zugang zu Bergen vom Ausland war früher nur auf dem Seewege möglich. Aber im vorigen Jahr wurde die neue Bahn von Christiania nach Bergen eröffnet, wodurch die Stadt mit dem grossen europäischen Eisenbahnnetz verbunden worden ist. Die Christiania-Bergen-Bahn ist ein Meisterwerk norwegischer Ingenieurkunst und bietet einzig-



MUSEUM IN BERGEN, ERBAUT 1864 VON NEBELUNG

Edinburg, Prag, Lissabon — malerisch wirken; langweilig wird Bergen jedenfalls nie werden, und das ist der Natur zu verdanken. Denn wo man geht und steht, hat man die Natur vor sich, Wald und Berge. Zum Gipfel des Flöienberges, der sich 300 Meter über der Stadt erhebt, führt ein vortrefflicher Fahrweg, und auch längs der Bergseite sind viele Chausseen angelegt. Von der Restauration auf dem Gipfel kann man die ganze Stadt mit einem einzigen Blick geniessen und immer liegt sie gleich farbenreich zu unsern Füssen, mag es

artige Naturszenerien. Man fährt von Christiania durch fruchtbare Flachlandgegenden, passiert den grossen Talstrich und nähert sich allmählich dem Hochgebirge. Man nimmt sein Mittagsmahl im eleganten Speisewagen ein, während der Blick durch das Fenster überall auf ewigen Schnee und Eis fällt. Dann senkt sich der Bahnkörper langsam auf die Westseite des Hochgebirges, die Vegetation beginnt, und bald ist man wieder auf der Fahrt durch Wald und Tal, um schliesslich in die alte Hansastadt Bergen seinen Einzug zu halten.

ALTE BUCHBINDEKUNST

VON

CARL SONNTAG JR.



ag ein nach rückwärts gerichtetes Sehnen in vielen Fällen zu unrecht bestehen, der Buchbinder von heute hat ein Recht dazu, die alten Zeiten sich herzuwünschen, wo ein Schaffensgebiet vor ihm lag, wie er es sich nicht schöner wünschen konnte, wo er als Mitglied eines blühenden und höchst angesehenen Handwerks nach Herzenslust schaffen konnte.

Aber nicht nur der Buchbinder musste das Herz dazu haben, sondern auch sein Auftraggeber. Sei es, daß ein Arbeiter als Klosterbuchbinder die Aufgabe hatte, ein wundervoll geschriebenes Missale oder Evangelium auf das Kostbarste zu binden zur Ehre seines Gottes und zum prächtigsten Schmucke seiner Kirche; sei es, dass er später als weltlicher Handwerker seine Werke im Dienste reicher Städte und Fürsten, bibliophiler Gelehrter und schöngeistiger Damen ausführte, immer hatte der Buchbinder Auftraggeber, die ihm nicht nur in hochherziger Weise die Mittel bewilligten, deren er bedurfte, sondern die auch seiner Kunstfertigkeit ein grosses persönliches Interesse entgegenbrachten, und ihn und seine Kunst zu fördern suchten. Wenn damals schon das Buch an sich eine andere Rolle spielte als heute, so auch der Einband, auf den, als auf das Kleid eines geliebten Wesens, die grösste Liebe und Sorge verwendet wurde. Wir haben heute gewiss Sammler, die grössere Bibliotheken aufzuweisen haben, als die Bibliophilen der vergangenen Jahrhunderte; vielleicht mögen ihre Bibliotheken auch zum Teil mehr Kostbarkeiten enthalten. An Schönheit des Aussehens und an feiner Kultur wird aber kaum eine die Büchersammlung der Alten übertreffen, werden wenige ihr nahe kommen. Der Standpunkt des Sammlers hat sich verschoben: seine Liebe gilt heute nicht mehr in erster Linie dem Buch, sondern es hat sich etwas anderes, Unsichtbares zwischen beide geschoben, nicht zum Vorteil für die Bibliophilie selbst: der Seltenheitswert. Man kauft und sammelt Bücher nicht aus Liebe zu ihrem Inhalt oder um ihrer schönen äusseren Ausstattung willen, sondern weil sie selten geworden oder gemacht worden sind, eigentlich also ohne jede innere Beziehung zu diesen Büchern. Das Sammeln ist auch nicht mehr Selbstzweck, sondern hat etwas geschäftsmässiges erhalten, was so gar nicht zur edlen Bücherliebhaberei passt; man liebäugelt meist bedenklich mit der Möglichkeit eines vorteilhaften Verkaufs seiner Schätze. Freunde — und solche waren die Bücher den alten Bibliophilen — pflegt man nicht so zu behandeln! Damals fehlte, Gott sei Dank, dieser Seltenheitswert in den meisten Fällen. Die Bücher wurden um ihrer selbst willen gekauft und aus Liebe zu ihnen und zu der schönen Kunst liess man sie binden. Man liebte sie in einem Kleid, das man selbst für sie aussuchte und auf das man mit Stolz sein Signet setzen liess. Man bevorzugte gewisse Lederfarben und -sorten und war wohl auch selbst mitthätig, einen eigenen, persönlichen Stil für seine Einbände zu finden und durchzuführen. Welch einen wundervollen Eindruck eine solche Bibliothek gemacht hat, können



MAROQUINBAND MIT FARBENMOSAIK UND HANDVERGOLDUNG.
STIL LE GASCON
AUSGESTELLT BEI C. G. BOERNER, LEIPZIG



LYONESER EINBAND, 16. JAHRH. KALBLEDER MIT HANDVERGOLDUNG UND FARBENMOSAIK
AUSGESTELLT BEI C. G. BOERNER, LEIPZIG

wir uns heute im Zeitalter des Verleger-Maschinen-Bandes kaum vorstellen. Das kleine Bibliothekszimmer Friedrichs des Grossen in Sanssouci kann uns noch eine Vorstellung davon geben. Wie ganz anders aber mögen die Bibliotheken der grossen französischen Bibliophilen mit ihren langen Reihen herrlicher, goldverzierter Lederrücken gewirkt haben!

Wenn wir absehen wollen von den kostbaren kirchlichen Prachtbänden des frühen Mittelalters, die ja mehr Goldschmiedearbeiten waren und ihre Entstehung weniger der Liebe zum Buch als vielmehr religiösen Motiven verdanken, so tritt uns als erster Bücherfreund grossen Stiles der Ungarnkönig Mathias Corvinus entgegen, der in der langen Zeit seiner Regierung eine kostbare und umfangreiche Bibliothek zusammenbrachte. Voll edler Begeisterung für Kunst und Wissenschaft liess er Künstler, Gelehrte und Handwerker an seinen Hof kommen, darunter — wie die Dekoration seiner Einbände beweist — Buchbinder aus Italien, die ihm seine kostbaren Handschriften nicht minder kostbar banden.

Dass diese Einbände, wie wir mit Recht vermuten, von italienischen Arbeitern ausgeführt worden sind, setzt voraus, dass in Italien selbst das Handwerk in besonders entwickelter Weise zu finden war. Dem ist auch so. Und zwar können wir Italien als die Wiege jener Kunstfertigkeit ansehen, die dem Bucheinband ein so edles Aussehen gibt: der Handvergoldung. Von Haus aus eine orientalische Kunst, kam sie zur Zeit der regen Handelsverbindungen zwischen dem Orient und Italien wahrscheinlich mit orientalischen Arbeitern nach Italien und wurde hier besonders von dem als Buchdrucker, wie als feingebildeten Menschen und Künstler gleich hervorragenden Aldus Manutius gepflegt. Bei ihm verkehrte, mit ihm die grosse Neigung zu Büchern und das Interresse für ihre Kultur teilend, der Franzose Jean Grolier, dessen wundervolle Einbände sich mit Recht zu allen Zeiten der grössten Hochschätzung erfreuen durften. Es sind in der Sicherheit des Stiles und in der Vornehmheit ihrer Vergoldung und Farbtönung vielleicht die vollendsten Arbeiten, die die Buchbindekunst hervorgebracht hat. Wenn es an sich merkwürdig ist, dass es einem Handwerk schon in allerfrühesten Zeiten gelingt, eine derartig hohe Blüte zu entwickeln, wie es die Buchbinderei in dieser Zeit that, so wird uns das nicht Wunder nehmen, wenn wir sehen, mit welcher Liebe und welchem tiefen Interesse und Verständnis Leute von so hoher Kultur wie die Aldus, die Grolier, Canevari, Maioli, wie die französischen Könige und mit ihnen der Adel sich mit ihr beschäftigten. Leider sind so gut wie keine Namen der damaligen Buchbinder auf uns gekommen; ja wir wissen nicht einmal mit Sicherheit, wo sie gewirkt haben. Die Annahme aber, dass italienische Arbeiter mit Grolier nach dessen Geburtsstadt Lyon gingen und von dort aus nach Paris, und ihre Kunstfertigkeit den französischen Buchbindern übermittelten, ist wohl berechtigt.

Thomas Maioli und der französische König Franz I. waren die beiden grössten unter den Jüngern Groliers, beide ihm in der Feinheit ihrer Einbände nicht nachstehend. Als spätere italienische Bücherfreunde sind zu nennen vor allen Demetrio Canevari, dessen schöne Einbände ein Medaillon mit dem Sonnenwagen des Apollo schmückt; ferner der Doge Cicogna und andere. So verheissungsvoll die Buchbindekunst in Italien eingesetzt hatte, so konnte sie sich doch nicht allzulange auf ihrer Höhe halten; das Ende des sechzehnten Jahrhunderts bedeutet auch für sie das Ende ihrer Blüte. Dagegen sehen wir sie in Frankreich, gepflegt von den besten der Nation sich zu herrlicher Entfalltung weiterentwickeln. Die besten der Buchbinder, die für Franz I. arbeiteten, sind uns bekannt; es sind Etienne Roffet, Philipp Le Noir, und wahrscheinlich auch Geoffroy Tory, der wie Aldus Manutius in Venedig, in Paris Buchdrucker, Verleger und Buchbinder war. Nach Franz I. finden wir die lange Reihe französischer Könige, Fürsten, Staatsleute und Geistliche, die sich in der Pflege schön ge-

bundener Bücher überbieten und wundervolle Bibliotheken anlegen. Guigard füllt zwei starke Bände mit den verschiedensten Wappen und Signets dieser Bibliophilen, von denen ein umfangreiches Kapitel auch den „femmes bibliophiles" gewidmet ist. Heinrich II. und Diana von Poitiers, Catharina von Medici, Franz II. und seine unglückliche Gemahlin Maria Stuart, Karl IX., Heinrich III., Heinrich IV. und Ludwig XIII., für die die Familie der Èves arbeitete; ferner Margarete von Valois, J. A. de Thou, Gaston, Herzog von Orléans, Ludwig XIV., Sir Kenelm Digby, der Cardinal Mazarin, Ludwig XV., seine Gemahlin Maria Leszinka und seine drei Töchter Adélaïde, Sophie und Victoire – Mesdames de France – die Marquise von Pompadour, Ludwig XVI. und Marie Antoinette – sie alle, um nur die allerwichtigsten zu nennen, sie alle sind im wahrsten Sinne des Wortes Bibliophile gewesen und haben an ihrem Teil dazu beigetragen, Frankreich den unsterblichen Ruhm zu verschaffen, die Pflegstätte der edelsten Buchbindekunst gewesen zu sein.

Es wäre ungerecht, diesen Aufsatz zu schließen, ohne wenigstens einige der Namen der tüchtigen Meister zu nennen, denen wir in erster Linie die wundervollen Einbände zu verdanken haben. Wenn wir bei Grolier und seinem Kreis wohl mit Recht annehmen, dass das wichtigste von ihnen geleistet wurde und sie im eigentlichen Sinne die Schöpfer waren, so hat sich das später doch wesentlich geändert und wir haben die schöpferische Kraft in allen Fällen bei den Buchbindern zu suchen, die Meister ihres Handwerkes, auch gleichzeitig, künstlerische Persönlichkeiten waren. Etienne Roffet, die Familie Ève – vor allem Nicolas Ève –, Macé Ruette, Le Gascon, Florimond Badier, Claude Le Mire, du Seuil, die Padeloups, Derôme, Bradel, Dubuisson, die Brüder Bozérian, Thouvenin, Purgold, Simier, Bauzonnet, Trautz, das sind einige der Wackeren, die zu ihrer Auftraggeber und zu ihrer eigenen Freude ihr schönes Handwerk betrieben und nach so vielen Jahren, ja Jahrhunderten, auch noch uns dauernde Freude mit ihren Werken machen.

Von einer so langen, durch Jahrhunderte dauernden goldenen Zeit kann leider nur Frankreich reden. Konnte sich Italien nur gerade hundert Jahre lang ihrer erfreuen, so war Deutschland vielleicht noch weniger glücklich daran. Deutschland erlebte die eigentliche Blütezeit seiner Buchbindekunst ebenfalls vor Frankreich: im fünfzehnten Jahrhundert; und zwar war es nicht die Handvergoldung, in der die deutschen Buchbinder ihr Bestes gaben, sondern der Lederschnitt und die Blindpressung.

Ausser den Klosterbuchbindereien waren es besonders die grossen Städte wie Nürnberg, Augsburg, Lübeck, Köln und andere in denen die reich mit Rollen und figürlichen Stempeln, später auch mit ganzen Platten blind verzierten Bände gefertigt wurden. Aus den aufgedruckten Stempeln kennen wir mehrere ihrer Verfertiger: Ambrosius Keller und Andres Jüger in Augsburg, Johannes Fogel aus Erfurt, Heinrich Coster in Lübeck und andere. Angesichts dieser hohen Stufe der Kultur, die die besten Vorbedingungen zu bieten vermochte zu einer späteren glänzenden Entwicklung der deutschen Buchbinderei müssen wir es aufs lebhafteste bedauern, dass es Deutschland nicht möglich war, Freunde und Gönner hervorzubringen, die die bereits so schön und kräftig entwickelte Pflanze hätten zu herrlichster Blütenentfaltung bringen können. Die Verhältnisse lagen in Deutschland bei weitem günstiger als in Italien; es hatte eine Tradition aus sich heraus geschaffen, während sie in Italien mehr aufgepfropft war, getrieben durch Groliers und seiner Freunde reicher Förderung, mit ihnen aber wieder verschwand. In Deutschland war sie bodenständig und es bedurfte nur entsprechender Aufträge, die es aber leider nicht genügend gab. Wo, wie am kursächsischen Hofe im sechzehnten Jahrhundert und im siebzehnten Jahrhundert am Hofe der Pfalzgrafen bey Rheine, dem Handwerke Freunde und Förderer erstanden, da wurde sofort Hervorragendes geleistet, trotz der langen Vernachlässigung. Jacob Krause und später sein Gehilfe Caspar Meuser waren die Meister, die die sächsischen Kurfürsten — damals die Träger der Kultur — an ihren Hof zogen.

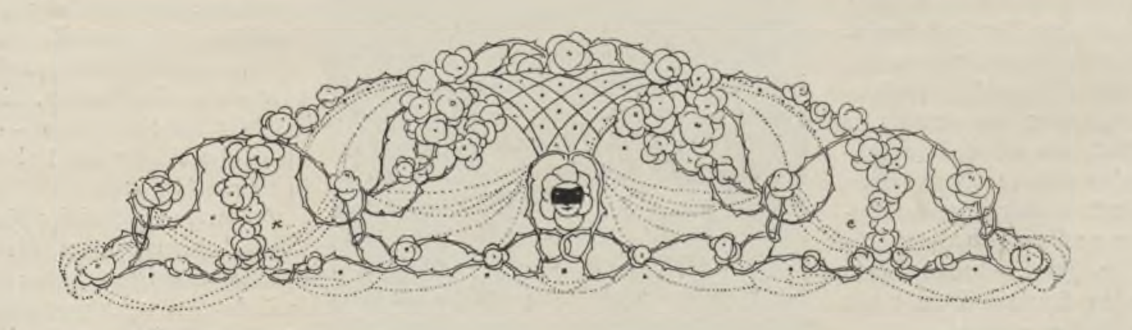
Es wären noch einige Bücherliebhaber zu nennen, die Einbände anfertigen liessen; was will das aber sagen gegen die unendliche Reihe von Förderern und Freunden, deren sich die französische Buchbinderei rühmen kann! Die Aufträge reichten gerade aus, um die deutsche Kunst vegetieren zu lassen, was



MAROQUINBAND MIT HANDVERGOLDUNG, SCHOTTISCH, ERSTE HÄLFTE DES 18. JAHRH.
AUSGESTELLT BEI C. G. BOERNER, LEIPZIG

sie auch getreulich bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts hinein that, immer wieder, bei der geringsten Aufmunterung und Belebung zeigend, wieviel Tüchtigkeit und Gesundheit unverbraucht in ihr schlummerte. Man muss sich freuen und sich doch dabei trauriger Gefühle erwehren, wenn man sieht, wie im neunzehnten Jahrhundert die tüchtigen Meister Deutschland verlassen und teils in England, teils in Frankreich zu höchstem Ansehen gelangen. Kalthöfer, Baumgärtner und vor allem Zaehnsdorff sind solche, — Zaehnsdorff, der eine lange Zeit und unbedingt auch noch heute, der führende Buchbinder Englands wurde. Purgold, Trautz, Hering, Müller und andere gingen nach Paris und gründeten oder übernahmen die angesehensten Werkstätten ihrer Zeit. Deutschland hatte keine Arbeit für sie.

Und jetzt? Es ist freudig anzuerkennen, wie das Interesse am Buch gewachsen und noch im steten Wachsen ist. Wir haben keinen Mangel an guten und schönen Büchern, gedruckt so schön, dass sie einen Vergleich mit den Meisterwerken der früheren Buchdruckerkunst aushalten. Mit dem Bucheinband sind wir leider noch längst nicht so weit. Dass einzelne schöne Einbände gemacht werden, will nicht viel sagen; das ganze Niveau ist noch weit unter dem der früheren Zeit. Bei uns herrscht — im Gegensatz zu Frankreich und auch zu England — der Maschineneinband, mit dem der Buchhändler das Buch verkauft. Es gab auch damals schon Verleger-Einbände, das heisst Bücher, die vom Buchhändler gebunden in den Handel gebracht wurden. Ein Teil der Aldusbände, viele der Lyoneser-Bändchen, die von Platten gedruckten Bände des achtzehnten Jahrhunderts, meist für religiöse Bücher bestimmt, und andere sind als solche anzusehen. Gleichwohl verstand man es, auch diesen durch Anbringung von Wappen und Signeten, besondere Dekoration usw. einen persönlichen Charakter zu geben. Immerhin waren solche Einbände die verschwindende Ausnahme. Auch wenn die notwendigen technischen Hilfsmittel (wie Maschinen) schon dagewesen wären, um Verlegerbände im grossen Stile anfertigen zu können, wären sie doch nicht in Aufnahme gekommen, da ein derartiger Maschineneinband wahrer Bibliophilie zuwiderläuft. Ein wahrer Bücherfreund kann nicht befriedigt sein von dem buntscheckigen, unruhigen Aussehen, den eine Bibliothek moderner Maschineneinbände macht. Er kann, wenn er die handwerkliche Gediegenheit der alten Einbände kennt, durchaus nicht zufrieden sein mit diesen Fabrikeinbänden, die in keiner Weise die inneren Qualitäten noch das äussere Aussehen von Handeinbänden erreichen. Vor allen Dingen — und das ist vielleicht der Kernpunkt — bringt er sich selbst um eine grosse, schöpferische Freude, wenn er darauf verzichtet, den Einband für seine Bücher selbst zu bestimmen. Erst bei und mit dieser Tätigkeit wird er in die Geheimnisse eines guten Bucheinbandes eindringen. Er wird im direkten persönlichen Verkehr mit seinem Buchbinder die Handfertigkeiten kennen lernen und die Möglichkeiten erkennen, die sich ihm bieten, seinen geliebten Büchern ein Kleid zu geben, das seinem persönlichen Geschmack, seiner Kultur entspricht. Einen Schritt vorwärts wird es schon bedeuten, wenn auch bei uns in Deutschland in grösserem Masse, als bisher alte Bucheinbände ins Sammelgebiet des Bibliophilen aufgenommen werden. Eine Reihe schöner Bücher, von einem Meister seines Handwerks und seiner Zeit gebunden oder aus der Bibliothek einer feinsinnigen Persönlichkeit stammend, was giebt es wohl Edleres und Begehrenswerteres für das Herz eines Bibliophilen! Ich als Buchbinder und Bücherfreund wünsche von Herzen, dass die gewaltige Entwicklung, die unser Buchgewerbe und unsere Bibliophilie genommen haben, diesen Weg gehen möge, zum Segen für unsere deutsche Buchbindekunst.





WILHELM LEIBL, BILDNIS VON FRAU GEDON 1868/1869

IM BESITZ DER GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN. MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT IN BERLIN

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG

VON

JULIUS ELIAS

Federn, die ehedem geflissener dem Glaspalast als der Sezession dienten, inzwischen sich aber dem Gesetz der Wandlung unterwarfen, stellen mit kategorischem Unwillen fest: die heurige Ausstellung in Moabit sei noch schlechter als die vorjährige, — sie sei die schlechteste von allen. Andererseits ziehen die leitenden Männer und ihre freiwilligen Mitläufer da draussen gegen die Sezession vom Leder; sie begehen das Thörichste, was die Befangenheit begehen kann: sie spielen Kunstfragen aufs Moralgebiet hinüber. Und das in einem Augenblick, da Herr Max Schlichting, ein entlaufener Sezessionist, der noch heut alle Anregungen aus Frankreich bezieht, verantwortlich fürs Ganze zeichnet. Das ist kein Schauspiel, das ist eine Posse. Als alter Sezessionsphilologe und Glaspalastspezialist, fühle ich mich wirklich versucht, diese Herren einmal gegen sich selbst zu verteidigen, da sie, naiven Herzens, nicht wissen, was sie thun, und doch alle miteinander im Glashaus sitzen.

Die Ausstellung 1912 ist nicht schlechter, als ihre Vorgängerinnen, im Gegenteil: sie ist um mehrere Grade besser. Langsam, ganz langsam, hebt sich die Qualität; doch auch der bescheidenste Schritt zur Besserung wird unmittelbar der Wirksamkeit der Sezession verdankt. Es sind genau zehn Jahre her, da traten sechzehn, untereinander sehr verschieden zu bewertende Herren aus der „Sezession" aus; die ausgebrochenen Rebellen wurden von den offiziellen Kunstmächten mit offenen Armen empfangen, denn man hatte ihrer Schwachherzigkeit gegenüber allen Anlass sie für reuige und bekehrte Sünder zu halten. Um sie nicht plötzlich vom Alkohol des Sezessionismus zu entwöhnen, liess man ihnen zunächst die liebe Gewohnheit der Absonderei, indem man ihnen eigene Säle mit eigener Jury zugestand. Aber schon im nächsten Jahre traten die verlorenen Söhne unters Volk. Und siehe da, die Sezession blieb so stark in ihnen, dass sie nicht Amboss, sondern Hammer wurden. Damals formulierte sich das Urteil in die Frage: wie kann ein Künstler, der die Richtung seiner Kunst hochhält, einem Kreise untreu werden, wo er mit seinen besten Instinkten wurzelte, und wo ihm der unabhängige Fortschritt verbürgt war? Einzig aus Gründen des Ehrgeizes untreu werden? Heut kann man den Fall anders ansehen und sagen: wie produktiv muss die Sezession sein, um anderen Ausstellungsorganisationen ein ganzes Rinascimento verschaffen, um lahmgelegte Betriebe so aktiv aufmuntern, um trister Eintönigkeit so lebhafte Pointen aufsetzen zu können! Die sechzehn Ausreisser von 1902 sind im Bestand des Moabiter Glaspalastes ein vortrefflicher Sauerteig geworden. Zehn Jahr sind eine lange Zeit, und da ist wohl eine Bilanz erlaubt.

Ich habe, weiss Gott, Max Schlichting und die Anempfindelei seiner Kunst nie geliebt; — aber als Organisator, finde ich, hat er seine Sache nicht schlecht gemacht. Einem immerhin bemerkenswerten Gesamtergebnis gegenüber soll man ihm auch seinen höchst überflüssigen Saal von Städtebildern, die (bis auf M. Ancher, Gaston La Touche, Le Sidaner und Isaak Israels) ganz mittelmässige Sammlung fremder Malerei und die plebejische Plakatausstellung nicht weiter aufmutzen. Selbst die abschreckende Mache des Gari Melchers nicht, dem seit 1900 nun zum zweiten Mal ein riesiger Raum überlassen wurde, ohne dass auch nur der Schatten eines Grundes vorläge.

Melchers, das ist die spielerische Virtuosität, das kalte Herz, die zweifelhafte Handfertigkeit, das ist die bestechend studierte, doch vergewaltigte Natur; Melchers, das ist das im tiefsten Grunde Unmalerische, die schillernde Lüge. Im allgemeinen aber ist Schlichting (wie vor ihm bis zu einem gewissen Grade Otto Heinrich Engel), dem alten Sezessionsmaassstab nicht untreu geworden: er hat nach malerischen Gesichtspunkten ausgewählt und gruppiert. Den traditionellen Hauptschaden des Betriebs, das Markt- und Basarmässige, das sozusagen eine soziale Notwendigkeit geworden ist, konnte er freilich nicht ausrotten; aber die öde Handwerkerei ist nicht Prinzip mehr, sondern gedämpfte und zurückgedrängte Begleiterscheinung. Das Anekdotenhafte macht sich eigentlich nur in der Plastik breit; in der Malerei brach ein jüngeres Geschlecht herein, das dem vorwiegend Erzählerischen abhold ist oder doch den koloristischen Gedanken in den Vordergrund stellt. Mancher alte Herr hat langsam umgelernt, wie der Landschafter Julius Jacob; andere wieder (z. B. Kallmorgen und Schönleber) bringen Werke früherer besserer Tage, da sie noch höhere Ehrfurcht vor der Natur hatten und noch vom Akademismus nicht völlig aufs Haupt geschlagen waren. Berliner Respektspersonen wie Hugo Vogel und Hans Hermann spielen ihre kühle Mittlerrolle weiter; immerhin geben sie sich einen sichtbaren Ruck: der Porträtist im Bemühen um den Rhythmus des Menschlichen, der Hollandschilderer im energischeren Kampf um Atmosphäre und Licht. Unerfreulich nur wirkt der krampfhafte Suchersinn Fritz Burgers, des eingewanderten Schweizers, der da glaubt, er könne sich eine Individualität zulegen, indem er Hodler nachahmt.

An sich ist gegen die Versuchsarbeit nichts einzuwenden; am wenigsten bei Begabungen der mittleren Linie, wie sie sich im Glaspalast zusammenfinden. Die Auffrischung künstlerischer Stile wird nur im Laboratorium gewonnen. Vor Jahr und Tag schon hat man dem grundehrlichen Otto Heinrich Engel geraten, für seine Farbe etwas zu thun. Er hat nunmehr Lieber-

manns Farbenstil entdeckt, für sich entdeckt, — nicht um mit „etwas Neuem“ zu prunken sondern, um sich selbst ein Stück weiter zu bringen, um für das, was seine schlichte Persönlichkeit zu sehen und zu sagen hat, eine lebhaftere und accentuiertere Ausdrucksform zu finden, eine Form, in der das Zeichnerische nicht für sich allein besteht, sondern durch das malerische mouvement gegeben ist — ein weisses Landhaus, schüchtern in Laub und Blumen liegend; in weitem, schweigendem Dünengebiet traumverloren eine menschliche Erscheinung; ein Mann im Boot, das zögernd in der Halbhelle auf dem Wasser treibt. Lauter hübsche Dinge, die impressionistischem Erfassen zu danken sind. Wie im wechselnden Licht das alte Gemäuer eines Brückenbogens sich umfärbt in edelsteinhaftem Geflimmer, schildert Alfred Liedtcke, und Hartig, sich mehr und mehr befreiend vom Zwang einer schulmässig zeichnerischen Konstruktion, des Meeres Kraft und Leidenschaft: freilich bleibt immer noch ein Rest des Genrehaften, der überwunden werden muss. Glissez, n'appuyez pas! Dagegen scheint mir Kayser-Eichberg, ein Künstler von verblüffend-reifer Maestra, etwas zu stark ins „Gleiten“ gekommen zu sein. Auch er schildert die erregte Natur, doch sein silbergrau oder rosig filtriertes Licht, all die zaubrische Geheimnisthuerei der Landschaft schlägt ein wenig ins Feerienhafte; Kayser-Eichberg erinnert ziemlich stark an den Franzosen Lebourg, der den Monet theatralisierte: aber der Vergleich kann dem deutschen Maler nur zur Ehre gereichen, denn Lebourg ist ein grosser Künstler: seine dekorative Rhythmik ist so stark wie graziös.

In andrer Art ist Mohrbutter zur Reife gelangt: auf den grossen Formaten z. B. der Worpsweder, deren Kreis er übrigens unmittelbar nicht angehörte, waren Landschaft und Menschen gewissermassen als nature morte behandelt, während andrerseits auf einer wahren nature morte die Dinge Beseeltheit haben müssen. Auch bei Mohrbutter war früher das Wirkliche auf diesen toten Punkt, zu dieser Petrefaktheit gelangt. Kleinere Formate brachten ihn nun zu vertraulicherer Raumbeherrschung: er findet jetzt recht glücklich das lebendige Wesen der Menschen und die Seele schöner Gegenstände. Die Geigerin am sonnenhellen Fenster, der Amateur mit seinen altfränkischen Nippessachen sind Malereien die von einem feinen empfindlichen Geschmack zeugen. Alles ist flockig hingehaucht; musikalischer Glanz schimmert über den Bildern. Solchem, immerhin etwas passivem Naturell gegenüber erscheint das kontrastfrohe, derb einsetzende Wesen des August von Brandis, der doch auch Intérieurmaler par préférence ist, als das Instrument einer etwas barbarischen Kraft. Hier schwingen die Töne mit männlicher Intensität in einem kühlen Helldunkel, worin die farbigen Flächen tief und voll heruntergestrichen sind. Hat man bei Mohrbutter den Eindruck, als könne ein Hauch die ganze Herrlichkeit hinwegblasen, so steht hier im koloristischen Zusammenhang alles solide und fest an seinem Platz.

August von Brandis ist allmählich zu interessanter Persönlichkeit herangediehen, während Maler wie Max Uth, der alte Sezessionist, oder Hugo Walzer, ein jüngerer Draufgänger, Arbeiten beisteuern, die zwar eine unpersönliche Virtuosität bezeugen, doch an sich nicht ganz uninteressant sind. Walzer giebt auf riesigen Leinwanden — Meeressturm, bei dessen Vorboten Matrosen Kähne ans Land ziehen, und ein Auto im Walde, mit Insassen, „in Lebensgrösse“, möchte man sagen, — naturalistische Oberfläche, wobei die photographische Treue der Gesichter auf unorganische Atelierarbeit hindeutet. Uth kommt der Seele der Natur schon etwas näher, wiewohl auch bei ihm die (recht kreidige) Vollendung der Oberfläche etwas Wesentliches ist. Er hat nämlich eine gewisse warme Phantasie in der Aufspürung und Abrundung von Motiven; setzt aber die Arbeit ein, so kühlt sich sein Temperament merklich ab und eine geistige, ungebührlich hart aufs Metier gerichtete Thätigkeit beginnt.

Eine ähnliche problematische Erscheinung ist Josef Block. Er war der richtige Stifter der Münchener Sezession (indem er die Schüchternheit seines Lehrers Piglhein besiegte), gehörte der Berliner Sezession seit ihrer Gründung an und schwenkt jetzt, nach so viel Jahren! ins andere Lager ab. Dieser stark verspätete Frontwechsel ist psychologisch um so weniger verständlich, als Block ja auch in der Sezession seinen Mann stellte. Im Glaspalast räumte man ihm zwei Wände ein; er hat die Genugthuung, im „Genre“ dort das Beste zu leisten, — aber genügt ihm das wirklich? Er gehörte immer zu den Wenigen, die die Kunst mehr liebten, als ihre Kunst. Das Malernaturell ist das Stärkste in ihm; aber seine Malerei, so harmonisch seine Farbe, so voll Gleichgewicht sein Stil, die Flecken und Flächen gegeneinander zu setzen, auch sein mag, so hat sie doch die Stofflichkeiten niemals ganz überwinden, die Ideen vom gesellschaftlichen Leben nie ganz in Anschauung übersetzen können. Blocks elegante Innenräume sind ein charmanter und geschmackvoller Abglanz von Wirklichkeiten; das silberne Tagesgrauen, der vertrauliche Dämmer der Theaterloge, die rote künstliche Belichtung des Salons sind mit zärtlichem Auge gesehen: aber die „Szenen“, die sich hier abspielen, entbehren nicht der Trivialität. Zu etwas reinerem menschlichen Ausdruck gelangt die Studie aus der Halbhelle des Ateliers, wo ein paar Gestalten in schweigendem Genuss Gravüren betrachten . . . . .

Etliche Erscheinungen habe ich aus der kompakten Masse hervorgehoben, und ich sehe es als ein Glück an, mich mit der Majorität an dieser Stelle nicht weiter beschäftigen zu brauchen, wo nicht Kataloge abgeschrieben, sondern nur jene persönlicheren Eindrücke festgehalten werden sollen, die das Gesamtunternehmen nach irgendeiner Seite hin wirklich charakterisieren.



KUNSTAUSSTELLUNGEN

DÜSSELDORF

Die rapide bauliche Entwickelung Düsseldorfs in den letzten Jahren hat sich ohne künstlerische Direktion und Direktive vollzogen. Die Stadt, die meines Wissens bereit ist, der seinerzeit von Hagen ausgehenden grosszügigen Idee eines Generalbebauungsplans für den Industriebezirk näher zu treten, denkt nicht daran, in ihrem eigenen Haushalt einmal positiv grosszügig zu sein.

Düsseldorf ist die Stadt der Grossen Kunst und der Kunstgewerbeschule mit einem Architekten als Direktor. Aber Kreis besitzt anscheinend nicht genug universelles Vermögen, um sich über die eben gestellte Aufgabe hinaus interessieren zu können.

Endlich kam im vorigen Jahre der Wettbewerb zur Erlangung eines Generalbebauungsplans. In diesem Sommer werden die Ergebnisse im Rahmen einer Städtebau-Ausstellung im Kunstpalast gezeigt. Der beste Plan wird der sein, der es am natürlichsten fertig bringt, den Schwerpunkt an die Peripherie zu verlegen. Vor Jahren gab die Auflassung des inmitten der Stadt gelegenen Exerzierplatzes, gaben die sich daran knüpfenden monumentalen Aufgaben Gelegenheit, im natürlichen Mittelpunkt ein architektonisch wirksames Zentrum zu errichten. Die Möglichkeit wurde an die Wald- und Wiesenarchitektur verthan. Ähnlich kurzsichtig und nur von heute auf morgen denkend, verfuhr man mit der Absicht einer grossartigen Uferstrasse, zu der die Rheinregulierung und der dabei neu geschaffene Quai Veranlassung gab.

Die Flussansicht einer Stadt ist ihre Stirn. Düsseldorf hätte sie vor allen andern Städten monumental und eindrucksvoll gestalten können. Es nutzte die Gelegenheit dazu, die hässlichste Flussansicht aller Rheinstädte zu machen. Man fährt vorüber abwechselnd an zerklüfteten, hohen Mietshauskomplexen, an Plätzen, die wie Löcher ausschauen, und öffentlichen Gebäuden in modernem „Stil", in deutscher Renaissance, in Barock usw. Es bleibt diese Strasse auch die einfachste landschaftliche Forderung schuldig. Auf ihr haben wir gar nicht das Gefühl, an einem Strom entlang zu gehen.

In diese Strasse der Unzulänglichkeiten hat nun Peter Behrens ein Haus (für die Mannesmann-Werke) gebaut. Die ihn damals nicht in Düsseldorf halten mochten, müssen nun Ärgernis an seiner hohen Künstlerschaft nehmen. Das grosse, einen ganzen Block einnehmende Haus ist aus Werkstein gebaut. Es musste darauf Rücksicht genommen werden, dass die Besitzerin in der Lage sein wollte, bei eventuell eintretender Veranlassung die Büroabteilungen in ihrer Ausdehnung und Zusammengehörigkeit zu verschieben. Um dazu freie Hand zu lassen, sah Behrens viele Fenster vor. Dadurch können leicht neue Räume geschaffen werden. Die Düsseldorfer sind nicht gewöhnt, dass ihre grossen Bauten von innen nach aussen gedacht werden, sondern an das Umgekehrte. Das erste ist da immer die prunkvolle Fassade. Die Verwunderung des Publikums im Falle des Behrenshauses hält sich ans Morphologische. Es nennt es „das Haus mit den tausend Fenstern".

Nachdem die zahlreichen Fenster logisch gegebenes Faktum geworden waren, mag als künstlerische Folge die Konzeption des Hauses als reiner Wandbau gekommen sein. Behrens kam zur konsequenten Ausbildung der Fläche als solcher, er gliederte nicht durch Gerüstformen, sondern durch die natürlichen Öffnungen. Diese malerische Architektur ist von enormer räumlicher Wirkung. In sich ist sie von starker Ruhe. Eine helle, wohlaccentuierte Werksteinfläche, vier stolze Eckbewegungen und Ecklinien, der weite Wurf der Horizontalkante unter dem ungebrochenen, steilen Schieferdach. Die koloristische Wirkung dieses Hauses in der hellen Rheinlandschaft ist ausgezeichnet. Es steht da wie ein Programm, zeigt, wie hüben und drüben Düsseldorfs gebaut werden müsste, damit der Rhein in die Stadt hineinbezogen wird. So fliesst er, wenn auch zwischen Alt- und Neudüsseldorf hindurch, ewig ausserhalb. —

*

In Konkurrenz mit dem Sonderbund ist es der Stadt Düsseldorf gelungen, die Sammlung Nemes für diesen Sommer zur Ausstellung zu bekommen. Es ist interessant, zu sehen, wie die Anregungen des Sonderbundes nun im Trüben aufgefischt werden, nachdem man ihm dazu das Wasser abgegraben hat. Da man den Kunstpalast zu der oben erwähnten Städtebau-Ausstellung benötigt, will man die Sammlung in der Städtischen Kunsthalle unterbringen. Man wird diese wohl ganz ausräumen müssen, aber das will man gerne in den Kauf nehmen. Und für 400000 Mark Bilder dazu.

Wie verlautet, musste sich die Stadt zu Erwerbungen aus der Sammlung Nemes im Betrage der ebengenannten Summe verstehen. Diese Ankaufsklausel ist von Wichtigkeit und geeignet, mit ihr einmal die Pläne der Verwaltung etwas abzuklopfen. Es scheint, dass in Düsseldorf wieder etwas von Grund auf verfahren werden soll. Die Geldsammlung, die hinter der im Aprilheft besprochenen Aktion ziels Ausgestaltung der Gemäldegalerie kam, hat bis jetzt über eine Million Mark ergeben. Man könnte also eigentlich, und müsste schon mit den Arbeiten beginnen, wenn man bis zum festgesetzten Termin des Jahres 1915, zur Jahrhundertfeier der Zugehörigkeit zu Preussen, etwas gethan haben will. (Wie mir ein Kenner dieser Materie sagte, wird man bis dahin wohl vier Millionen Mark zur Verfügung haben). Das sieht man anscheinend auch ein,

denn man beschäftigt sich schon mit dem Gedanken einer Berufung für den Generaldirektorsposten. Vier Millionen sind natürlich keine Summe, mit der man heutzutage einfach ein Museum zusammenkaufen kann. Von einem Provinzmuseum verlangt man auch nicht, dass es, wie ein hauptstädtisches, kapitale Werke berge. Aber an typischen muss es einen populären Überblick über die Kunstentwickelung ermöglichen. Sein wissenschaftlicher Wert liegt in der Spezialausbildung eines, am besten mit der Landschaft zusammenhängenden Themas. Wenn das mit vier Millionen gemacht werden soll, so ist äusserste Ökonomie, zunächst aber einmal ein System nötig, in dem die Schrittsteine von vornherein fest vorgesehen sind. Wenn die Stadt Düsseldorf sich das einmal klar machte, würde sie die wilden Ankäufe lassen und vorerst den Mann wählen, der ihr das beste Programm lieferte, wobei er seine lokale Sachkenntnis im weiteren Sinne beweisen könnte.

In den Namen der beiden bis jetzt in Betracht kommenden Bewerber liegt ohne weiteres kein Programm ausgesprochen. Infolge seiner kunstpolitischen Stellungnahme in der Bismarckdenkmal-Angelegenheit scheint Georg Biermann provinzialorts beliebt zu sein. Er ist auch schon am Rhein angestellt. Julius Kern soll uns von weiterher kommen. Er verfolgt sein Ziel darum nicht weniger energisch. Aus dem Sonderbund ist er schon ausgetreten. Im Falle seiner Berufung bekämen wir eine ordentliche Galerie, die besser wäre als die von Biermann. Temperamente, wie wir sie für Düsseldorf dringend brauchten, sind sie beide nicht.

P. M.

BERLIN

Das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin hat einige unbekannte, zum Teil sehr interessante Arbeiten Gottfried Schadows entdeckt und erworben. Besonders wertvoll erscheint ein Gips, eine Bildnisbüste, die, wie angenommen wird, nach dem Kopf Friederike Ungers gemacht worden ist. Verwunderlich ist nur, warum das Kaiser Friedrich-Museum diese Werke für sich behält. Sie gehören naturgemäss in die Nationalgalerie, wo die übrigen Werke Schadows vereinigt sind.

❋

Wir bilden auf S. 567 das Bild Leibls ab, das die Galerie Heinemann vor kurzem in der Auktion Carcano in Paris für den Preis von 140000 Fr., wozu noch 14000 Fr. Aufgeld kamen, erworben hat. Das Bild stellt die Gattin des Münchener Künstlers Lorenz Gedon dar und ist im Winter 1868/1869 gemalt. Es ist also das Meisterwerk eines Fünfundzwanzigjährigen. Julius Mayr schreibt in seinem bekannten Leiblbuch über dieses Werk folgendes:

„Leibl malte das Bild ausserhalb der Akademie im Atelier des Malers Heinrich Lossow in der Schillerstrasse. Es war im Jahre 1869 in der Münchener internationalen Kunstausstellung, vielleicht eine der besten aller Zeiten, ausgestellt und erregte dort die Begeisterung aller Kenner und der bekannte französische Kunstkritiker Eugen Müntz sprach mit hoher Bewunderung davon in der Gazette des beaux arts.

.... Zur grossen goldenen Medaille vorgeschlagen, wurde dem Künstler diese Ehre nur deshalb nicht zuteil, weil von der damals massgebenden Seite die Ansicht vertreten und durchgesetzt wurde, dass „einem Schüler" eine solche Auszeichnung nicht gebühre. Das Bild wurde vom Künstler im Jahre 1870 von der Pariser Ausstellung weg um 6000 Fr. verkauft an eine Madame Cassini."

Hoffentlich bleibt dieses herrliche Werk in Deutschland, nachdem die Münchener Kunsthandlung es uns wieder erobert hat. Da es ein wertvoller Nationalbesitz ist, gehört es in eine unserer ersten öffentlichen Galerien.

S.

WIEN

Vielleicht war es ein Symptom, dass der *Deutsche Werkbund* in Wien zu seiner bestbesuchten, zu einer höchst ehrenvollen Tagung kam, in Wien, das keine Kunst kennt, nur Kultur. Es hat sich nämlich im Laufe der letzten fünf Jahre geklärt, wie entschieden all die Probleme, die in das Arbeitsgebiet des Deutschen Werkbundes gehören, nichts mit der Kunst zu thun haben; destomehr aber mit den Problemen der Wirtschaft, der nationaler Moral, der sozialen Verpflichtung, kurz mit dem, was zu den Elementen der Kultur gehört. Der Werkbund hat zu sorgen für eine Qualitätssteigerung der Produktion vom Sofakissen bis zum Städtebau. Wie das Muthesius als Epigramm formulierte. Wobei nur zu bedenken ist, dass in jenen ersten Sofakissen vielleicht mehr von wahrer, künstlerischer Leidenschaft lebte, als heute ein Städtebauer aufzubringen vermag. Es ist thöricht, diese Metamorphose vom künstlerisch Individuellen zum sozial Notwendigen übersehen zu wollen. Es ist inzwischen deutlich geworden, dass der Bau eines Landhauses einer ganz andern Provinz des geistigen Lebens gehört als das, was Rembrandt und Manet thaten. Und so darf man sich kaum wundern, unter den Führern des Werkbundes nur wenige zu finden, die jemals das Mysterium der Kunst auch nur von fern erlebten. Ja, es ist begreiflich, dass manche dieser moralischen und patriotischen Organisatoren, die Kunst, die unholde, die nicht einfangbare, geradezu für eine Gefahr achten. Das kann gewiss zu fatalen Missverständnissen führen, wird aber schliesslich doch klärend wirken: es soll die Organisation der Kultur der Kunst keine Grenzen ziehen wollen, und es darf die Kunst nicht über die Nähnadeln und Zahnbürsten geraten. Los vom Kunstgewerbe! das war ein Leitmotiv der diesjährigen Werkbundtagung. Man beginnt vorurteillos die Zusammenhänge von Wirtschaft und Ausdrucksform zu suchen. In einem grossangelegten Vortrag sprach Naumann von dieser Materialisierung politischer Herrschaft und ökonomischer Gewalt in den Häusern, den Schlössern, den Tempeln. Es ist schon recht und thut gut, daran zu erinnern, dass zu den Pyramiden die Pharaonen und

ihre Sklaven gehören, und dass heute kein Michelangelo der Kirche einen Petersdom und niemand den Königen ein Versailles bauen könnte. Nur, man wird bedenken müssen, dass das Entscheidende, so in Rom wie in Versailles durch eine Kraft geschah, die sich nicht irgendwie ziffernmässig messen lässt. Diese Kraft überdauert die Völker und allen Wechsel der Ökonomie und der Politik. Und hier, genau an diesem Imponderabil, wird sich früher oder später das Schicksal des Deutschen Werkbundes entscheiden: ob er entschlossen ist, den Boden zu bereiten, den Acker zu pflügen, das Niveau und die Basis zu bauen, um dann zur rechten Stunde der Kunst die Herrschaft abzutreten. Das ist die Schicksalsfrage: ob Deutschland damit zufrieden sein soll, ein gehobenes England zu werden. Man vergesse nicht, dass dieses England eines der besten Ideale des Werkbundstrebens, von jeder Kunst entblösst ist. Und man verstehe darum die Sorge derer, die die Kunst lieben: wie alle Organisation der Kultur zuletzt dem eigentlichen Sinn der Welt, dem Rhythmus der Leidenschaft und dem flammenden Ausbruch des Göttlich-Schönen dienstbar gemacht werden könnte.

Die Wiener zeigten ihren Gästen die Häuser von Hoffmann, auch hatten sie dem Werkbund eine Ausstellung ihrer Möbel und Geräte gerichtet. Los vom Kunstgewerbe, dies Wort, das einer der Österreicher, der Sektionsrat Vetter, gesagt hatte, wurde beim Anschauen all dieser Schönheit zum Paradoxon. Was Wien macht, ob Haus ob Kirche, ob Plakat ob Keramik, ist Kunstgewerbe. Oder ist es Graphik! Wien spielt mit tausend Nuancen und Liebkosungen, dass die Sinne sprühen und die Nerven zittern. Aber es bleibt alles periphär; es dringt nichts in das Zentrum der Welt. Es giebt in Wien keinen Maler, keinen Bildhauer, der etwas zeugte, was in unserm Sinne Malerei und Bildwerk ist. In der neuen Galerie des Belvedere hängen noch Waldmüller, Rudolf Alt und Schuch; hinterher kommt niemand. Marckart beherrscht das Feld. Ob das moderne Wien, die Powolny und Popovits, die Kolo Moser, Prutscher und Cizek, vielleicht nur mondäne Variationen dieses fleischlichen Dekorateurs sind. Oder ob das Völkergemisch der Wiener in den Abstraktionen des Ornamentes, den Asiaten verwandt, die höchste Äusserung des Formalen empfindet. Dann bliebe immer noch zu fragen: wo sind ihre Tempelgemälde und Buddhafiguren; man kann weder Klimt noch Hanak dafür zum Ersatz nehmen. In Wien wird man überwältigt von dem Ernst der Entscheidung: wann und wie aus dem Geschmack der Sinne und der Virtuosität aller Technik die Kunst sich entwirkt. Das ist es, warum wir sagten: Wien könnte für die Arbeit des Deutschen Werkbundes ein Symptom werden, oder – gewesen sein. R. Br.

MÜNCHEN

Die Bayrische Gewerbeschau. Man wollte in München diesmal keine Ausstellung machen; man wollte sich mit einem Markt begnügen. Etwa in der Art der Leipziger Messe, nur lustiger, volkstümlicher, bajuvarisch und, was das Entscheidende ist: auf diesen Markt sollte nur Qualitätsware kommen. Man plante also nichts geringeres als ein Rigorosum der deutschen Produktion: ob sie den Schund endgültig überwunden habe, ob sie ausschliesslich das Gute und das Schöne leiste. Diese Prüfung wurde nicht bestanden. Und so weiss man heute sehr genau, dass Bayern (und um das gesamte Deutschland steht es wahrscheinlich schlechter) noch nicht vermag, grosse Markthallen mit einwandfreier Ware, gar mit schönen Geräten zu füllen. Es würde gar nicht so leicht sein, in München zehn brauchbare Stühle, zehn nutzbare Gläser, Waschgeschirre oder Teppiche zu finden. Gewiss, es ist vieles da, was man sich gefallen lassen darf; es mangelt aber noch an dem normalen Niveau, an jener Selbstverständlichkeit, die man Kultur heisst. Das ist zu begreifen: es spiegelt die geringste Form, sei es ein Trinkgefäss, sei es eine Haarspange, das innere Wesen der konsumierenden Nation. Solange Deutschland nicht neu und fest geschichtet wird, bekommt es keinen Kanon der Ware. Man denke an England: die Musterungen des Morris werden noch heute verkauft, genau, wie vor zwanzig Jahren; die englische Textilindustrie webt stets die gleichen Typen. Deutschland steht noch im Zeichen der Nouvauté. Das bedeutet wohl einen gewissen Reichtum an Ideen und Willen, aber doch mehr eine Verschwendung und einen Mangel an ehrwürdiger Tradition. Noch für lange Zeit werden wir der Antreiber und der Erzieher bedürfen. Immerhin bleibt erfreulich, dass das Kunstgewerbe sich wandelte und aus einer Artistik des Einzelnen zur Qualitätsware der Allgemeinheit wird. Es kommt nun alles darauf an, dass jeder Konsument an der Stabilisierung eines würdigen Niveaus der Normalproduktion mitarbeitet.

Die Gewerbeschau wollte nicht mit dem erprobten Mittel des komplett eingerichteten Ausstellungsraumes wirken; es sollte keine architektonisierende Zusammenfassung über das Wesen des Einzelnen hinwegtäuschen. Jeder Gegenstand sollte für sich selber einstehen. Nur die Hallen in ihrer Ganzheit wurden ausgeschmückt, ein wenig turbulent, ein wenig Kirmes und Alpenball. Wobei Riemerschmid den Vogel abschoss: blaurote Jodlerstimmung. Niemeyer hingegen zeigte, dass man solch einen Markt auch zivilisiert herrichten kann, ohne dabei langweilig zu werden. Seine Art ist sehr sympathisch und in Sachlichkeit reich. Hingegen kann bei Troost und Veil das Misstrauen nicht ganz ruhig bleiben; beide drängen gewaltsam nach Ekstasen. Und machen so wieder Kunstgewerbe, wo uns Gewerbe nottut.

R. Br.

❦



NEUE BÜCHER

Formprobleme der Gotik von Wilhelm Worringer, Verlag R. Piper & Co., München 1911.

Worringers Arbeit stellt sich nur äusserlich dar als eine Untersuchung der Gotik, im weitesten Umfange dieser Stilbezeichnung; dem inneren Wesen nach ist dieses Buch die Auseinandersetzung, die ein wertvoller Denker mit sich selbst hat und die sich des historischen Formproblems nur bedient, um etwas recht Lebendiges und Gegenwärtiges zu formulieren. Freilich kommt diese heimliche Tendenz, kommt die „heimliche Gotik" in der Geistes- und Temperamentsanlage des Verfassers nicht so klar zum Ausdruck, dass der neutrale Leser sie entdecken könnte. Es ist zu fürchten, dass man dem Buch eine gewisse Zwitterhaftigkeit vorwerfen wird: die Kunsthistoriker werden die Darstellung nicht methodisch genug finden, und die nach unmittelbarer Lebendigkeit verlangenden Geister werden finden, dass Worringer sich mit dem Geschichtlichen zu tief eingelassen hat. Seiner ganzen Natur nach gehört dieses Buch zu jener Reihe, die Ruskin eröffnete, als er das Für und Wider der Gotik und Renaissance abwog. Ruskin that es mit einem entschiedenen programmatischen Willen und mit dichterischem Temperament; Worringer sucht es objektiver, gelehrtenhafter zu thun. Er möchte Ruskin und Taine vereinigen, kann man sagen. Was er erzielt hat, ist äusserst respektabel. Er stellt sich mit dieser zweiten grösseren Arbeit als einer der Gründlichsten und Lebendigsten unter den jüngeren Kunstdenkern hin. Mir hat dieses Buch etwas entschieden Neues nicht gebracht, weil ich zu verwandten Denkresultaten in einigen Hauptpunkten schon seit längerer Zeit gekommen bin. Aber auch wohl darum, weil das ungeheure Problem zu wenig erschöpft worden ist. Das ist aber nicht zu verwundern. Das Wagnis mit so inbrünstigem Ernst nur begonnen zu haben ist schon wertvoll. Wir stehen erst am Anfang der Stilpsychologie.

Gefährlich erscheint die Art von drei Typen aus zu denken: vom primitiven, vom klassischen und vom orientalischen Menschen aus. Der Schriftsteller macht sich solche Typen leicht zurecht wie er sie braucht, ohne es selbst zu wissen. Diese Methode überhaupt mit dem zu beginnen, was man am wenigsten kennt, mit dem Urzuständlichen, ist voller Gefahren. Vielleicht käme man dem Mysterium der Gotik näher, wenn man von der Gothik des achtzehnten Jahrhunderts, vom Rokoko ausginge, oder sogar von van de Velde und seiner Geistesart, wenn man also mit dem besser Bekannten das Entferntere zu ergründen suchen würde. Ein Vergleich allein der geistigen Zustände zwischen 1750 und 1780 mit dem Zeitgeist zwischen 1200 und 1300 würde zu seltsamen Parallelen führen und zeigen, wie grossen Teil eine faustische und freche Geistesfreiheit an der Kühnheit der Kathedralen hatte.

Aber dieser Einwand soll nur zeigen, wie Worringer seine Leser anzuregen und produktiv zu machen versteht, mit welch starkem Temperament er dazu aufregt die tiefsten Ideen der Geschichte zu denken. Es giebt diese schöne Arbeit den Gedanken ein, dass sich in ihrem Verfasser etwas wie ein neuer Wölfflin ankündigt.

Karl Scheffler.

Hans W. Singer, Unika und Seltenheiten im Kgl. Kupferstichkabinet zu Dresden. Leipzig, Glass & Tuscher 1911. 4.

In einer Art von Stammbuch 50 Raritäten des Dresdner Kupferstichkabinets abzubilden, ist eine gute Idee gewesen. Manchem Benutzer der Sammlung wird das Buch willkommen und eine bessere Erinnerung sein als die übliche Postkartenserie. Der Verfasser meint, es wäre ihm leichter gefallen, 500 Unika und Seltenheiten zu wählen als 50. Da nimmt er den Mund etwas voll, denn 500 Rarissima des Kupferstichs giebt es wohl überhaupt nicht, auch wenn man alle Kupferstichsammlungen auskehren wollte. Wer das Album durchnimmt, hat keineswegs die Empfindung, dass der Verfasser sehr aus dem Vollen geschöpft habe, er wird vielmehr feststellen müssen, dass viele der abgebildeten Blätter in eine Sammlung von graphischen Seltenheiten nicht hineingehören. Dazu gehören z. B. Cranachs Luther als Junker Jörg, der sich in vielen Sammlungen findet, Janinets Marie Antoinette, wohl alle aufgenommenen englischen Schabkunstblätter. Die Bezeichnung Unikum wird vom Verfasser häufig hypothetisch eingeschränkt. Das ist doch wohl nicht zulässig. Wenn ich zwei Arme habe, bin ich nicht beinahe einarmig. In drei Fällen, die ich leicht kontrollieren konnte, ist die Angabe Unikum unrichtig. Von Flötners Prunkbett befindet sich ein zweiter Abdruck in Wien (war aus I. Reimers Buch über Flötner zu erfahren). Rembrandts Verkündigung an die Hirten im ersten Zustand ist in einem zweiten Exemplar im British Museum. Dies hätte dem Verfasser, der ein grosses Werk über Rembrandts Radierungen herausgegeben hat, bekannt sein müssen. In den Büchern von Rovinski und W. v. Seidlitz, war es leicht nachzuschlagen. Oder Rovinski und Seidlitz irren, dann war hier der Platz den Irrtum richtig zu stellen. Die im erwähnten früheren Buch zuerst ausgesprochene überraschende Meinung, die Radierung rühre nicht von Rembrandt her, wird vom Verfasser bei dieser neuen Gelegenheit leider wiederholt. Von Burgkmairs Helldunkelschnitt Bildnis des Papstes Julius II. besitzt Braunschweig ein zweites Exemplar mit der Adresse Jost de Negkers, von Campbell Dodoston in die Literatur eingeführt (II, 87). Das Dresdner Kabinet ist eine der wenigen Sammlungen, die eine grössere Anzahl der seltensten Radierungen von Hercules Seghers besitzt. Eine vollständige Ausgabe, seit langem geplant und vorbereitet, ist gerade im Erscheinen begriffen. Diesen Zeitpunkt haben sowohl das British Museum wie das Dresdner Kabinet gewählt, um noch vorher einige ihrer Seghersblätter zu publicieren. Das Dresdner Kabinet hat mehrere Unika in seiner Seghersmappe. Aber nicht die hat Singer gewählt, sondern gerade die beiden, die in vielen Exemplaren erhalten sind (so weit man bei Seghers von viel sprechen kann). Als ob er Seghers und Rembrandt gleichwertig wäre, wird zum Schluss ein Stich reproduziert, den ein törichter Mensch des achtzehnten Jahrhunderts auf eine Eierhaut gedruckt hat. Nach der Geschmacklosigkeit ist ein solcher technischer Witz den geschnittenen Kirschsteinen der alten Kunstkammern gleichzustellen. Überflüssig erscheint mir auch die Wiedergabe eines Teigdruckes. Ein längst verstorbener Museumsbeamter hat vor Jahren einmal seinem unbeliebten Vorgesetzten den höhnischen Vers angehängt:

Teigdruck, Schrotblatt, Inkunabel
hält der Chef für miserabel.

In der Bewertung der Teigdrucke wird man sich heute an die Seite des verleumdeten Chefs stellen müssen. Sie können weder künstlerisch noch historisch und nur technisch interessieren. Auf photographischem Wege sind sie nicht abzubilden, ob Teigdruck oder ein Stück Linoleum, ist auf der Photographie nicht zu erkennen. Die den Tafeln (warum sind die aber nicht numeriert?) vorgesetzten Erklärungen geben alle Auskunft, die der Leser erwartet. Manchmal auch eine Anekdote, die aber wird, auch wenn sie nicht wahr ist, dem Leser, der ausserhalb der zunächst interessierten Fachkreise steht, die Lektüre würzen. Die Einleitung giebt eine lesenswerte Geschichte des Dresdner Kabinets. Zum Schluss ein stark aufgetragenes Lob der gegenwärtigen Verhältnisse. Nun sind die Einrichtungen im Dresdner Kabinet vortrefflich, die laute Anerkennung hätte der Verfasser aber andern überlassen müssen (die dazu auch gern bereit sind). Im Munde des Verfassers, der der Direktion des Dresdner Kabinets angehört, ist es Eigenlob mit der bekannten Wirkung. Die Behauptung: die Dresdner Einrichtungen wurden vorbildlich, bei Neugründungen holte man sich in Dresden den besten Rat, ist ausserdem historisch unrichtig. Wenn ich aber nicht selbst thun will, was ich eben tadelte, kann ich nicht korrigieren und nur meinen, dass hier die Äusserung eines antipreussischen Partikularismus vorliegt.

I. Springer.

Georges Wooliscroft Rhead: History of the Fan. London. Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. 1910.

In dieser „Geschichte des Fächers", die so dick ist wie ein Band der „Sixtinischen Kapelle", ist nicht nur von der Geschichte des Fächers die Rede, sondern noch von vielen anderen Dingen natürlich, von Mythologie und Geschichte, von Kunstgeschichte und Kulturgeschichte, von Dichtern, Versemachern, Schriftstellern und Dilettanten, Sammlern und Fabrikanten, von Kostüm und Moral, und gelegentlich auch von dem Zusammenhang, in dem einige dieser Faktoren zueinander stehen. Man sieht, der Standpunkt, von dem der Verfasser, in der Kunstwissenschaft bekannt als Autor der „British Pottery Marks", an seine Aufgabe herangetreten ist, ist der des gelehrten Antiquars. Nach einer poetisierenden Einleitung, in der es von Amoretten und Frauen wimmelt, wird uns die Geschichte des Fächers im Altertum, bei den Ägyptern und Mesopotamiern, bei den Griechen und Römern mitgeteilt, dann machen wir eine

Reise zu den Naturvölkern und kommen im Orient wieder an die Kultur heran. Kirchlich und byzantinisch wird es, wenn wir den Abschnitt über das mittelalterliche Flabellum, das von den Römern stammt, beginnen. Und dann im zweiten Teil wird das behandelt, was uns doch am meisten interessiert, die Geschichte des gemalten Fächers im 17. und 18. Jahrhundert, sie wird durch alle Länder des Abendlandes hindurch verfolgt. Ein Supplement dazu bietet der mehr kulturhistorisch interessante Abschnitt über gedruckte Fächer; und das glücklicherweise kurz geratene Kapitel über den modernen Fächer bildet den Beschluss.

Soviel über die Anlage der Untersuchung. Als Quellen sind die nicht sehr zahlreichen Vorarbeiten zu nennen, von Blondel, Bouchot, Uzanne, Buss, Schreiber, Salweys, Linas, Giles, Mantz und Blaue; ferner Ausstellungskataloge: 1870. South Kensington (Text v. Redgrave). 1878, 1889, 1890 Drapers Hall. 1891. Karlsruhe (Text Marc Rosenberg). Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass van de Veldes „Conférence" die in der „Neuen Rundschau" 1907 erschien, nicht citiert ist.

Sonst aber steht dem Verfasser eine ausserordentliche Belesenheit zu Gebote, die alten Autoren sind ebenso gründlich benutzt wie christliche Kirchenhistoriker. Dass Brantôme ausgiebig zu Rate gezogen wurde, versteht sich von selbst, ebenso wie Goldoni, der Spezialist. Besonders reichlich fliessen dann die Quellen für das Kapitel über den Fächer in England; von selten citierten merke ich Marstons „Scourge of Villainie" an sowie Davenants „Love and Honour" 1649. Ausser der dramatischen und erzählenden Literatur sind natürlich von grösster Wichtigkeit die Briefschreiber und Briefschreiberinnen des achtzehnten Jahrhunderts, das wohl den Höhepunkt der Geschichte des Fächers in allen Ländern bedeutet und für das auch wirkliche Sachakten, wie Innungsdokumente und Privilegien, zur Verfügung stehen. Man sieht, es ist ein äusserst umfangreiches kulturhistorisches Material in dieses Buch hineinverarbeitet, und schon die Lektüre all der vielen kleinen meist recht hübschen Mythologien und Legenden, der Berichte, Erzählungen, Anekdoten und Briefe gewährt selbst dem ein nicht geringes Vergnügen, der sich für den Helden des Buches, dieses zerbrechliche und heute etwas missachtete Wesen, gar nicht so sehr interessiert. —

Ich will nun einige Notizen geben, in zwangloser Unordnung, Exzerpiertes und Glossenhaftes so wie es mir beim Lesen des Werkes interessant schien. Im Altertum, im Orient, diente der Fächer ursprünglich zum Getreideworfeln und zum Anfachen des Feuers, sowie zu zeremonialen Zwecken. Er hat starke symbolische Bedeutung, als Zeichen der unumschränkten Gewalt, besonders in Persien und China. Seine Gestalt ist rhombisch oder rund, unter den Sassaniden oblong, in koptischer Kultur tritt die Palmenform auf. Das Vorbild in der Natur ist das Palmenblatt und das Lotusblatt, in dessen Aderung schon der Hinweis auf die heute gefaltete Form liegt. — Bei ägyptischen Zeremonialfächern wurde das Bestecken mit Straussenfedern ausgebildet. — Im ganzen Orient geht neben dem Fächer, dem blattförmigen Kühler, der Wedel her, zur Abwehr von Fliegen zuerst erfunden. Auch ihm wird mythologische und religiöse Bedeutung beigemessen, der Baal der Phöniker und Karthager, der Sonnengott, ist Fliegenbringer, Achor der Fliegentöter (cf. den Zeus Myriodes, den Fliegentöter der Griechen). Daher der Wedel als Zeichen göttlicher Gewalt. Zu Fächer und Wedel gesellt sich im Orient als drittes Symbol dann der Schirm.

Vom Orient haben die Griechen den Blattfächer übernommen, die Vestalinnen als Hüterinnen der heiligen Flamme, die der Anfachung bedarf. Dass auf den griechischen Monumenten des vierten Jahrhunderts v. Chr. so oft der Fächer in Lotusgestalt auftritt, hat mythologische Bedeutung — die Damen, die ihn tragen, sind der Lotusgöttin, Venus, befreundet. Hier tritt die galante Beziehung deutlich auf. Auch der Federfächer kommt in Hellas vor, Straussen- und Pfauenfedern sind beliebt. In Rom wiegen als Material Holz und Elfenbein vor, der Fächer ist meist kreisförmig. Im fernen Orient sind die ältesten Beispiele die Federfächer. Den Japanern wird die Erfindung des zusammenklappbaren Fächers verdankt, der sich dann die Welt erobert hat.

Bei den Naturvölkern kommen vier Formen nebeneinander vor: Palmenfächer, runde Fächer, oblonge Fächer und Federfächer. Die meisten sind aus Stroh geflochten. Die religiöse Bedeutung ist vorhanden in den Geisterbeschwörungsfächern, die auf Südcelebes vorkommen.

Den runden Radfächer (flabellum) der Römer hat die christliche Kirche übernommen als Fliegenabwehr am Altar. In profanem Gebrauch wiegen Federfächer vor, also Wedel, vom zwölften bis sechzehnten Jahrhundert werden Straussen und Papageien dazu gerupft. Im fünfzehnten Jahrhundert erfreut sich der Fahnenfächer, wie ihn Tizians Tochter trägt, in einigen Städten Italiens grosser Beliebtheit.

Von den Ostasiaten haben die Portugiesen den Klappfächer nach Europa gebracht, anfangs hat er noch mit dem scheibenförmigen, der im Barock beliebt ist, zu kämpfen, doch hat er seit dem achtzehnten Jahrhundert durchaus gesiegt. Das stilbildende Land war Italien, hier hat sich Zeremoniell und Mode der Neuerung rasch bemächtigt. Die einzelnen Städte und Fürstentümer haben ihre strengen Vorschriften, die sich bis auf Fragen von Alter, Geschlecht und Stand erstrecken. Die Motive zum Schmuck der gemalten Fächer sind Mythologien und Allegorien, oft nach damals grossen Meistern, wie Caracci, Guido Reni und Pietro da Cortona. Im achtzehnten Jahrhundert treten pompejanische Wandbilder auf. Für gestochene Fächer liefert Agastino Caracci sehr schöne Vorlagen, doch eignet sich sein Stil vorzüglich zur „barocken" Scheibenform, nicht zur Klappform.

Nach Frankreich soll Catharina von Medici den Klappfächer mitgebracht haben, hier erfährt er nun auch

seine klassische Formulierung; in dem Zeitraum von 1550 bis 1780 entwickelt er sich vom Viertelkreis zum Halbkreis. Seine grösste Ausdehnung erreichte er um 1730; dies war wohl der Höhepunkt der Fächerindustrie, die damals in der Familie der Lackarbeiter Martin die grössten Virtuosen hervorbrachte. In der zweiten Hälfte des Dix-huitième ward das Instrument langsam wieder kleiner, um in der Empireepoche, wo die Pailettenmode aufkam und wo sehr durchbrochene Fächer beliebt waren (lorgnettes), zu einem winzigen Gegenstand zusammenzuschrumpfen. Allerdings war die übrige Tracht der Damen ja damals auch nur auf das Notwendigste beschränkt. — Ob die grossen Meister des Jahrhunderts selbst Fächer bemalt haben, ist sehr zweifelhaft. Der Watteaufächer aus dem Besitze der Pompadour in Balzacs „Cousin Pous“ wird demnach wohl eine Erfindung sein. Aber der Pariser Stil, wie ihn die Chevalier, Josse, Boguet, Hebert, Race, und Madame Vérité pflegten, war durchaus massgebend im Abendland. Der Fächermaler Cano de Aravola in Madrid gab die Produkte seiner Thätigkeit während eines in Zurückgezogenheit verbrachten Winters nicht als eigene Arbeiten aus, sondern als Pariser Import. — Die gedruckten Fächer, für die seit Callots Zeit die Kupferstecher thätig waren, (zum Beispiel A. Bosse und N. Loire) haben zum Teil nicht so sehr künstlerisches als vielmehr kulturhistorisches Interesse. Hier konnte man ganz tief in Allegorie und Historie hineingehen, auch sehr mit Inschriften operieren und die Tagesgeschichte illustrieren. So ward der Fächer der Träger des fliegenden Blatts, Marlborough und Ballonfahrten lernen wir kennen, Amerikas Trennung von England und die Abschaffung der Sklaverei; wir erfahren, was die beliebtesten Opern und Komödien waren und wissen uns am Schluss, als es wieder politisch wird, vor Napoleon nicht mehr zu retten.

Der Abschnitt über den Fächer in England ist natürlich besonders reich. Das Interesse für den Fächer ist ja heute vornehmlich in England lebendig. Der Klappfächer tritt häufig auf nach 1600, also nach dem Import durch East Jndia Co. Dann folgt Import von Italien, und Ende des siebzehnten Jahrhunderts kommen mit den Hugenotten französische Fächermacher nach London. Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, in dem im übrigen der französische Einfluss vorwiegt, ist abermaliger starker Import von Ostasien zu verzeichnen. Der berühmteste Fächermaler war Poggi, der um 1780 nach den Vorbildern von Reynolds, Angelika Kauffmann, West und Cipriani arbeitete. Ein berühmter Fächermaler hiess Pinchbeck, andere Chandler und Wilson. Für gestochene Fächer gab, abgesehen von Bildern der Tagesgeschichte, natürlich Bartolozzi die Vorlagen ab.

In Deutschland und Holland überwiegt der französische Geschmack, gelegentlich durchsetzt mit Chinoiserien.

Seit 1829, wo die Herzogin von Berri einen Kostümball in Louis XV. arrangierte mit alten Fächern aus dieser Epoche, hat sich das neunzehnte Jahrhundert diesem Kunstzweig wieder zugewandt. Die Künstler aus der ersten Hälfte desselben haben dafür gelegentlich gearbeitet, und Gavarni erklärte einst einen Fächerentwurf für seine beste Zeichnung. Man hat sich dann mit Spitzenfächern, Federfächern und Autographenfächern beholfen, von den lithographierten Fächern ganz zu schweigen. In neuester Zeit haben unter den Kunsthandwerkern Margarete Erler (mit Stickerei und Spitzenarbeiten) und Charles Conder eine gewisse Bedeutung erlangt.

Dies ist nur ein fragmentarischer Überblick über einige Resultate des Buches, das als Materialsammlung und Quelle einen Wert ersten Ranges besitzt. Es ist nicht nötig hinzuzufügen, dass ausser dieser historischen auch die kunstgewerbliche Frage, die nach Material und Technik, eingehend behandelt ist. Ausser acht gelassen ist dagegen der Gesichtspunkt der Fälschungen, über die ja auch in Eudels Fälscherbuch nichts steht. Giebt es keine Fächerfälscher? Woran kann man alte Fächer von Imitationen unterscheiden? —

Man würde von diesem Standardwerk Dinge verlangen, die es garnicht geben will, wollte man darin Wertungen suchen. Wir erfahren nicht, wo, künstlerisch genommen, der Höhepunkt liegt und ob der Kenner des ganzen Materials nicht doch gewisse Stücke der Italiener, zum Beispiel des Leonardo Germo, den vielbewunderten Franzosen vorzieht. Und es wird uns auch nicht gesagt, ob und warum die meisten modernen Fächer, sobald sie mit bildlichem Schmuck auftreten, schlecht sind, und dass Frank Brangwyns „Fächer in Blau“ eben kein Fächer ist, sondern eine Skizze für ein Wandgemälde. Die Ästhetik des Fächers bleibt immer noch zu schreiben. Dies wäre eine Aufgabe für jemand, der die Stilgeschichte der Kalendermalerei und der Porzellanmalerei beherrscht. Dass man sie aber jetzt überhaupt wird schreiben können, verdankt man diesem ausgezeichneten Buche.

Auch die Abbildungen sind ein ganz hervorragendes Quellenmaterial. Nicht weniger als 27 Farbentafeln, 127 Schwarzweiss-Tafeln und 80 Strichätzungen illustrieren den Band. Besonders die farbigen Reproduktionen sind von der erstaunlichsten Vollendung, mit allen Raffinements der Technik gemacht. Eine Anzahl der berühmtesten und schönsten Stücke des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts wird einem auf diese Weise in getreuem Facsimile vor Augen geführt. Auch die Schwarzweiss-Blätter sind sehr gut, nur ist nicht zu verstehen, weshalb die Reproduktion des Callotfächers nicht ganz scharf ist.

Die Namen der Fächersammler erfährt man am leichtesten aus dem Abbildungsverzeichnis. Von früheren Sammlungen nenne ich die der Königin Elisabeth von England, der man zu Neujahr Fächer schenkte — sie besass schliesslich an 30 Stück. Dann die der Kaiserin Eugenie von Frankreich. Die berühmteste Sammlung, die der Lady Schreiber, befindet sich jetzt im South-Kensington-Museum. Vielleicht hätte noch die interessante und sehr reichhaltige Sammlung Buzzacarini de Bojano erwähnt werden können. E. Waldmann.

ZEHNTER JAHRGANG. ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 11. JULI. AUSGABE AM 1. AUGUST. NEUNZEHNHUNDERTZWÖLF
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.



MAX SLEVOGT, DER VERLORENE SOHN, HEIMKEHR



SLEVOGTS IMPROVISATIONEN

NOTIZEN ZU BILDERN AUS DER SAMMLUNG ED. FUCHS

VON

KARL SCHEFFLER



levogts Talent ist nach zwei Seiten zugleich interessiert. Der Maler in ihm will das Leben im Raum schildern, will vom Erlebnis der Anschauung ausgehen und die Natur in ihrer Kraft, Zartheit und kosmischen Farbigkeit darstellen; den zeichnenden Illustrator in Slevogt aber lockt die Darstellung dramatischer Spannungen und erzählender Situationen, ihm wird das Leben aktiv, er sucht den Einfall und schenkt den Zeitgenossen ein Bilderbuch moderner Lebensempfindungen. Da Slevogt fühlen mag, dass er diese beiden Talentkräfte ein für alle Mal nicht zu verschmelzen imstande ist, da es aber auch unmöglich ist, eine Malerei des zuständlich Ruhenden und eine Zeichenkunst voll poetischer Beweglichkeit ein für alle Mal gegeneinander abzugrenzen, so hat er sich eine künstlerische Zwischenform geschaffen, eine Form malerischer Improvisation, in der Maler und Illustrator sich begegnen und sich zusammenthun können, die den Maler zu zeichnen und zu illustrieren und den Illustrator zu malen gestattet.

Diese Form hat der Instinkt der Begabung erst im letzten Jahrzehnt gefunden. Vorher, also in der Münchener Zeit vor 1900, waren der Wille zur reinen Malerei und der Trieb zum Illustrativen noch nicht zweierlei. Zur Zeit, als der „Totentanz", die „Salome", und vor allem das Triptychon „Der verlorene Sohn" entstanden, wollte Slevogt alle seine Kräfte immer in jedes Werk legen. Darum ging er damals so leidenschaftlich auch auf Rembrandts Spuren, was der hier abgebildete „verlorene Sohn", vor allem das bedeutende Mittelstück, in jeder Form fast beweist. In dem Augenblick aber, wo Slevogt die Notwendigkeit einsah, seine Malerei über das atelierhaft Altmeisterliche hinaus, wozu München so sehr verführt, zu entwickeln, wo der Wille zu

einer modernen Anschauung und Technik erwachte, hat er dann wohl eingesehen, dass einem Schüler der Zeit, wie er es sein wollte, die Synthese eines Rembrandt oder nur eines Delacroix unmöglich ist. Sobald Slevogt als Maler, aus der Diezschule und von der abklingenden Historienmalerei herkommend, auf Uhde, auf Liebermann, Trübner und die Franzosen zu blicken begann, musste er seine beiden Talentkräfte gesondert ausbilden, musste der Illustrator seine eigenen Wege über Böcklin, Delacroix und Daumier zu einer



MAX SLEVOGT, FASCHINGSBALL. PASTELL 1904

neuen Art von Menzeltradition suchen, im Vertrauen darauf, dass die Persönlichkeit den dualistischen Absichten Bindemittel genug sei. Natürlich ist die Trennung allmählich vor sich gegangen; auch haben die beiden Talentkräfte immer wieder Versuche gemacht sich in umfangreichen dramatischen Darstellungen mit neuer Grösse zu vereinigen. Bilder wie „Der Ritter und die Mädchen", der „Hörselberg", die „Marietta", selbst die d'Andradebilder sind Beweise. Sogar in den Werken einer rein darstellenden Malerei, in den Bildnissen, Stilleben und Landschaften spürt man immer ein wenig noch den Illustrator insofern, als dieser Einschlag Slevogts nicht sehr ursprünglichen, sondern mehr eklektizistischen Malstil beweglich, geistreich und persönlich macht und ihn dadurch von dem modernen Eklektizismus anderer unterscheidet. Die Grenzen verfliessen also, wie es sich bei einer lebendigen Produktion von selbst versteht. Dennoch kann man die malerischen Improvisationen des letzten Jahrzehnts als eine Spezies für sich bezeichnen. Sie bilden eine besondere Gruppe im Oeuvre Slevogts.

In diesen Improvisationen erscheint das Erzählende, das dauernd der Malerei nicht fernzuhalten ist — sei es nun als Legende oder Einfall — in einer neuen Weise malerisch vergeistigt. Diese Don Quichotte-, Simson- und Don Juanbilder haben nichts von der Anekdote oder von der Historienmalerei; es sind hingeschriebene Visionen eines Realisten, immer graziös, knapp und immer sozusagen technisch heiter. Es sind geschmeidige kleine Heldengedichte mit profanem sozialen Einschlag. Die malerische Phantasie darin ist geistreich geworden, und die poetische Phantasie bewegt sich stets in konkreten Gestalten und Bildern. Das Zeitliche erscheint ganz als ein Räum-



MAX SLEVOGT, DON QUICHOTTE. 1907

liches. Slevogts Vorstellungsleben erschafft offenbar unaufhörlich Bilder, wenn er liest oder Erzählungen zuhört. Er ist reich genug, um diese Bilder in endloser Folge aus dem Kopf malen und zeichnen zu können und frei genug Naturformen zu rhythmisieren, und in Reim und Klang zu bringen. Es ist in seinen gemalten Improvisationen ein Zug von froher Schnelligkeit und stürmischer Bewegtheit. Auch wo wilde Leidenschaften geschildert sind, bleibt es immer ein poetisch-malerisches Spiel. Slevogt giebt Ausdrucksornamente, die sowohl vor- wie rückwärts weisen und so die Begebenheit auch zeitlich malen. Diese Bilderfolge, in der man Faschingserinnerungen begegnet,



MAX SLEVOGT, WETTRENNEN. 1907

Pferden im Gewittersturm, einem Negerwettrennen, einem Mädchenraub, Simson, Don Quichotte und Don Juan, lassen nicht nur an Delacroix und Menzel denken, sondern auch daran, welch ein glänzender Dekorateur Slevogt sein könnte. Ein kleiner Gartenpavillon des Gutes Neu-Cladow, von dem im Juliheft hier schon die Rede war, ist der schönste Beweis dafür, wie reich Slevogt an Einfall und Form ist, wie er „inwendig voller Gestalt" ist und die Gabe hat, das Bedeutende wie ohne Anstrengung ornamental niederzuschreiben. Das Erfinden ist seine ganze Lust. Man möchte glauben, er sei nie glücklicher, als wenn ihm die Bilder des Lebens epigrammatisch aus dem Pinsel quellen, wenn er sich als Meister einer psychologisch-dekorativen Kurzschrift geben kann.



MAX SLEVOGT, DON JUAN. 1906

❊

Um diese malerischen Improvisationen kennen zu lernen, genügt es einen Blick auf die dem Leser schon bekannte Sammlung Eduard Fuchs zu werfen (Kunst und Künstler, Jahrgang X, Seite 449 u. f.), die eine ganze Anzahl von Bildern dieser Art enthält.

Ein Don Quichotte (Abbildung Seite 581) zeigt, mit welch geistreicher Hellsichtigkeit Slevogt die Erzählung räumlich macht und gewissermaassen mit viel Luft umgiebt. Ferne und Nähe sind bei aller Wirklichkeit voller Romantik. Schon die Terrainplastik erzählt etwas. Der mutige Don auf der Höhe, der im Vordergrund faul verdrossen dahinzuckelnde Sancho und der aus dem Thal emporsteigende Hirt — oder wer es sonst ist —: sie alle geben durch ihre Placierung schon die Suggestion des Geschehens. Die nur andeutende Farbe, die graziös akzentuierende Technik und die illusionäre Kraft der Verteilung machen aus dem illustrativen Einfall ein kleines Meisterwerk der Malerei von fortreissender Kraft.

Drei Simsonbilder sind wie drei Akte eines Dramas. Im ersten Bild (Abbildung Seite 585) wird Simson gefangen genommen. Der Raum ist voller Lärm und Tumult, voll drohender Schatten, verräterischen Laternenlichts und grotesker Kraftanstrengung. Das Heroische ist fast gnomenhaft burlesk gemacht. — Das zweite Bild zeigt Simson als Gefangenen an der Mühle (Abbildung Seite 584). Es ist ganz aus der Zeichnung, aus der Schwarzweisswirkung heraus gedacht. Die einzige Farbe ist der Fleischton. Um so mehr hebt dieser Ton die schmerzlich dumpfe Wut des Gefesselten hervor. — Das dritte der Simsonbilder (Abbildung Seite 235, Februarheft) zeigt den wieder Erstarkten, wie er gewaltsam die Säulen bricht. Auch diese Darstellung ist aus Schwarz und Weiss ent-



MAX SLEVOGT, STUDIE ZUM WEISSEN D'ANDRADE. 1902



MAX SLEVOGT, SIMSON AN DER MÜHLE. 1907

wickelt. Mit einem prachtvollen Schwung ist das plebejische Heroentum des Vernichters charakterisiert. Die Winkel der Glieder und der brechenden Säulen allein erwecken schon dramatische Empfindungen. Das Bild giebt den Eindruck eines riesigen Gepolters, eines Dröhnens und Brechens und einer endlich gestillten Wut. Zugleich ist aber im ganz Unmittelbaren das naturalistisch Zudringliche vermieden, so dass das Sujet immer noch in der Atmosphäre des Spiels bleibt.

Eine frei hingeschriebene Studie zum weissen d'Andrade gehört auch in diesen Kreis (Abbildung Seite 583). Sucht man für dieses auf Weiss und Grau gestimmte Bild, voller farbig zeichnender Lichter und Schatten, für diese helle Don Juanstimmung ein Wort, so könnte man von einer kecken Innerlichkeit sprechen. — Ein anderes Don Juanbild der Sammlung zeigt eine Situation des letzten Aktes. (Abbildung Seite 582). Don Juan geht, man möchte sagen zurückweichend, dem steinernen Gast entgegen, Leporello entsetzt sich im Hintergrund und die Gefährten verschwinden angstvoll unter dem Tisch. Das Bild ist, in einem dunkeln, fast blutigen Kolorit, mit dramatisch sich windenden Pinselstrichen gemalt. Es ist der ganze Aufruhr des Augenblicks, die Bewegtheit des Finales in der Malerei. Theater, das malerisch Ereignis wird.

Zwei wunderschöne Improvisationen stellen Pferde im Gewittersturm dar (Abbildung Seite 586). Man denkt an ähnliche Motive von Delacroix. Die Gewalt des Schnaubens, sich Bäumens und des Umsichschlagens, des Zerrens und Galoppierens, der Angst und Wut im Verein mit den jähen Kontrasten von Blitzhelligkeit und Wolkendunkel hat etwas Fortreissendes. Es teilt sich der tolle Aufruhr des Elementarischen unwillkürlich dem Betrachter mit; aber im Schwung einer Melodie.

Zu diesen Darstellungen wilder Kraft gehört auch der fressende Löwe (Abbildung Seite 588), der 1901 im Zoologischen Garten in Frankfurt gemalt worden ist. Es ist freilich eine Naturstudie; doch ist der illustrative Einschlag unverkennbar. Erinnerungen an Rembrandts Löwenzeichnungen und an Delacroix' verwandte Darstellungen tauchen



MAX SLEVOGT, SIMSONS GEFANGENNAHME

auf, aber ohne die Selbständigkeit dieser Arbeit zu beeinträchtigen. Die Malerei dieser goldig schimmernden Bestienpracht ist glänzend, die Raubtierpsychologie überzeugend. Man glaubt das Krachen der Knochen zu hören; die blutige Fressgier wirkt dramatisch. — Eine ganze Reihe von Tieraquarellen und Studien reiht sich diesem Bild an.

Ein Pastell, in das mit Aquarell hineingearbeitet ist, zeigt Eduard Fuchs und Slevogt des Abends vor einem hellen Schaufenster ein Blatt Daumiers

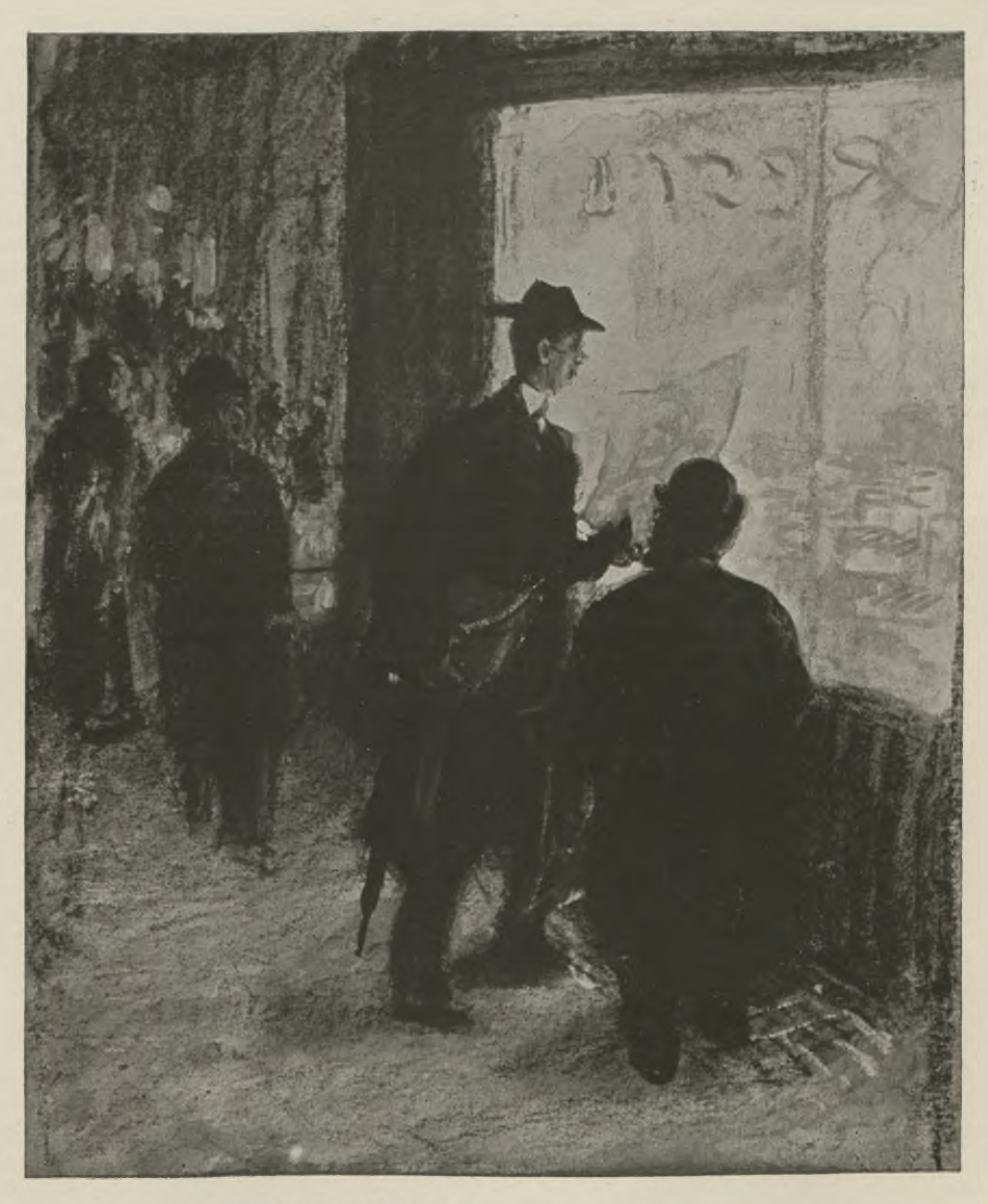
Ein Negerwettrennen in einer fast goyahaften Gewitterstimmung, mit einem wilden Gequirl von Gliedmaassen in der Hauptgruppe ist ein sehr merkwürdiges Bild (Abbildung Seite 581). Sucht man zu verfolgen, wie Slevogt auf den Gedanken dieser Darstellung kommen konnte, so zeigt es sich ganz, wie weithin seine Phantasie oft von Vorstellung zu Vorstellung eilt und wie ihn nichts so sehr interessiert wie das rein künstlerische Spiel der Einbildungskraft.



MAX SLEVOGT, PFERDE IM GEWITTERSTURM. 1907

betrachtend (Abbildung Seite 587). Der Künstler hat sich selbst auf diesem Blatt eine viel zu kleine Gestalt gegeben. Diese Art der Selbstkarikatur erinnert an Menzel. Neben diesem Namen nennt man vor dem Bild, das fast schon eine Zeichnung ist, auch den Namen Daumiers, um den Stil von fern zu bezeichnen. Die künstlerische Haltung steht auf der Grenze zwischen einem Gelegenheitsscherz und Monumentalität. In den Charivarizeichnungen Daumiers ist auch diese Mischung von Ironie und mystischer Gewalt, von Augenblickskarikatur und Stimmungsdämonie.

Unter den Darstellungen von Faschingsbällen fällt ein Pastell aus dem Jahre 1904 durch einen degasartigen Geschmack in Raumgefühl und Farbe auf (Abbildung Seite 580). Dass Slevogt von einem Ball solche Impressionen heimbringt, dass er aus dem Gewöhnlichen solche Extrakte zu ziehen weiss, beweist, wie stark seine Augenerlebnisse sind. Die Frau im hellroten Kleid vorne, die dunkeln Silhouetten der an der Logenbrüstung sitzenden Gestalten und die helle Tiefe des Saales mit dem bunten Gewühl: das wirkt gegeneinander und ineinander wie in einem lebhaften Trio.



MAX SLEVOGT, DER KÜNSTLER UND ED. FUCHS AM SCHAUFENSTER
PASTELL MIT AQUARELL. 1907

Ein solches Bild leitet freilich schon hinüber zu den Werken einer rein darstellenden, einer auf Eindrucksstudien fussenden Malerei. Dasselbe thut eine vom Balkon aus pastellierte Strassenansicht Unter den Linden am Abend von Kaisers Geburtstag. Zum Leitmotiv ist dieser Arbeit die grellstürmische Farbigkeit der Fahnen geworden. Besonders ein Rot drängt sich schmetternd hervor. Es ist sehr merkwürdig, wie sich der Erinnerung des Künstlers die Feststimmung des Abends in dieser Weise zusammengedrängt hat. Man kann auch hier ein illustratives, ein geistreich gewordenes Sehen konstatieren.

Einige Skizzen vom Rennplatz haben ebensolche Merkmale; halb sind es Studien, halb Illustrationen. Sogar in einem frühen Stilleben ist diese Lust an Gedankenzuspitzungen. Dargestellt ist ein Paradiesvogel unter einer Glasglocke. Slevogt hat daraus etwas wie ein Loblied auf das Kostbare und Seltene überhaupt gemacht. Er hat andere bijouartig glänzende Gegenstände hinzugefügt und den leblosen Dingen die Romantik seiner Phantasie mitzuteilen verstanden.

Als das Denkmal eines Wollens, das die beiden Talentkräfte, die des Malers und Illustrators, unlöslich vereinigen wollte, steht das Triptychon „Der verlorene Sohn" mit Recht im Mittelpunkt der Sammlung Eduard Fuchs'. (Abbildung Seite 578.) Auf dieses grössere Bild weisen die Improvisationen — für die das kleinere Format charakteristisch ist — alle in irgendeiner Weise zurück. Heute hat dieses Werk bereits etwas Historisches. Für Slevogt ist es etwa gewesen, was die „Olympia" für Manet, was die „Netzflickerinnen" für Liebermann waren: ein höchstes Resultat des noch altmeisterlich gefesselten, aber auch altmeisterlich befestigten Talents. Es steht zugleich über und unter den späteren Arbeiten. Auch Slevogt wiederholt in seiner Entwickelung das Schicksal aller lebendigen Begabungen unserer Jahrzehnte; auch er zeigt — wie Manet und Monet, wie Liebermann und Trübner es zeigen — dass eine bedeutende Einheitlichkeit gesprengt werden musste, damit ein Neuland der Malerei betreten und erobert werden konnte. Der altmeisterliche Synthetiker Slevogt musste einerseits zum Impressionisten und andererseits zum illustrierenden Improvisator werden, er musste sein Talent nach zwei Seiten zugleich interessieren, um ein selbständiger moderner Maler werden und zugleich doch auch dem poetischen Drang seiner reichen Natur genugthun zu können.



MAX SLEVOGT, FRESSENDER LÖWE. 1901



DETAIL DER GROSSEN ROSETTE DES NÖRDLICHEN PORTALFENSTERS IN CHARTRES

DIE GLASMALEREIEN

DER NOTRE-DAME VON CHARTRES

VON

GOTTFRIED HEINERSDORFF



Einer der allerpersönlichsten unter den jungen deutschen Architekten erzählte von den Fenstern in Chartres. Er, der mit feinstem Empfinden alle Anklänge an alte Stile vermeidet und eigene, neue Wege der Formengebung sucht, sprach mit glühender Begeisterung, mit leuchtenden Augen von diesen Scheiben. Nirgends hätte er etwas so Herrliches und nur annähernd Ähnliches gesehen, und er kannte in Deutschland und Frankreich die meisten der grossen Dome, diese besten Museen der Glasmalerei. Jene lebendige Schilderung wurde die Veranlassung zur Reise nach Chartres.

Chartres. Wer von den vielen Tausend der alljährlich nach Paris Reisenden kennt es? Wie wenige aus dem kleinen Kreise der Freunde der Glasmalerei betraten bisher diese Kathedrale! Wie kommt das?

Wenn man in der nicht sehr umfangreichen Literatur der Glasmalerei auf den Namen der Stadt Chartres stösst und diese oder jene Abbildung von den Scheiben ihrer Kathedrale findet, so fühlt man wohl, dass es sich um starke Arbeiten der frühesten Zeit handelt, ahnt aber nicht das ganz Aussergewöhnliche. Alle Abbildungen, die es bisher gab, stammen her von Handzeichnungen, die gelegentlich einer teilweisen Renovation vor etwa dreissig Jahren ziemlich trocken und ausdruckslos angefertigt wurden. Sie geben ganz unzulänglich ein wenig gutes Bild von der Bedeutung und vor allem von dem Umfang des Erhaltenen.

So kommt es wohl, dass die Veröffentlichungen nicht stark genug für Chartres werben. Nicht stark genug vor allem, wenn man in Paris im Bann der in Dämmerung glühenden Notre-Dame gefangen ist oder in dem schier ganz aus buntem Glas gebildeten Gehäuse der St. Chapelle die Glasmalerei einen wirklichen Siegestriumph feiern sieht.

An die Möglichkeit einer weiteren Steigerung glaubt man dann kaum.

Und doch ist dies alles nur ein bescheidener

Auftakt zu der überwältigenden Symphonie von Chartres. Niemand, der Freude an dem berauschenden Reiz farbiger Gläser hat, sollte diesen Abstecher von Paris scheuen, ganz abgesehen davon, dass die Notre-Dame in Chartres auch sonst als das herrlichste und reinste Bauwerk der frühesten Gotik gilt.

Nicht ganz zwei Stunden braucht der Zug, um einen vom Gare du Mont Parnasse westwärts ans Ziel zu führen. Die abwechslungsreiche Fahrt geht über Versailles durch dunkle Wälder und weite, gesegnete Kornfelder, durch das flache Land der Beauce, der Getreidekammer Frankreichs. Chartres ist ihr Mittelpunkt. Ein freundliches, stilles Landstädtchen mit 20000 Einwohnern, zum Glück für die Erhaltung der Fenster der Kirche fast ohne Industrie, deren Schlote mit ihrem Russ und Gas sonst der Herrlichkeit ein schnelleres Ende bereiten würden.

Nur wenige hundert Schritte vom Bahnhof entfernt liegt die Kathedrale: weit über die stillen, einfachen und niedrigen Häuser hinaus ragen die beiden Türme. Der rechte südliche ist gleichzeitig mit dem frühesten Bauteil um die Wende des zwölften Jahrhunderts hochgeführt und bildet eine wuchtig ernste, ganz festgeschlossene achtseitige Steinpyramide. Der linke, nördliche wurde etwa dreihundert Jahre später errichtet in einer Zeit, die zierlich und fast spielerisch alle Flächen zu leichten Türmchen, Fialen und krausem Maassenwerk auflöste.

Durch saubere, schmale und winklige Strassen mit schmucken Magazinen gelangt man schnell und doch ganz unvermittelt vor die Portale des Domes. Die kleinen Häuser, in die er mitten hineingebettet ist, geben den richtigen Maasstab für die gewaltigen Abmessungen, die noch erdrückender dadurch erscheinen, dass man eine ganz fensterlose Mauermasse vor sich zu haben glaubt. Die Gläser haben in den siebenhundert Jahren, in denen Wind und Wetter gegen sie brausten eine so feine graue Patina (Wetterstein) auf ihrer Aussenhaut bekommen, dass sie für das Auge von aussen völlig mit dem verwitterten grauen Kalkstein zusammengehen und thatsächlich zunächst gar nicht in die Erscheinung treten. Aus dieser geschlossenen, strengen Steinmasse, die nur durch ihre prachtvolle Gliederung und das edle Maass ihrer Abmessungen zu wirken sucht, schieben sich einem von Süden, Westen und Norden je drei mächtige Portale entgegen, auf die nun die ganze Freude am Schmücken und Ornamentieren geschüttet zu sein scheint. Propheten und Apostel, Könige und Königinnen in der stolzen Grösse ihrer oft zehn Kopflängen stehen steif und doch beseelt an reich durchbrochenen und filigranartig aufgelösten Säulen, eine stumme, steinerne Schildwacht, die in ihrer Strenge geradezu erdrückend wirkt.



In glühender Sonne liegt der graue Stein. Aus Mauerrissen drängt das frische Grün. Ein warmer, blendender Frühlingstag ruht unter einem wolkenlosen, heiteren Himmel.

Die Sonne ist sonst nicht die Freundin des Glasmalers, der dem Baedeker misstraut, wenn er den Besuch eines Domes der Fenster wegen bei ihrem Schein empfiehlt. Ihr Glanz lässt oft die wohlerwogenen und weislich abgestimmten Farbensymphonien der gemalten Scheiben ganz anders erklingen, als es das gleichmässige Nordlicht der Werkstatt gethan. Wo eben noch bei bedecktem Himmel ein brennendes Rot, ein sattes Blau, ein silbernes Weiss und ein saftiges Grün eine herrliche Einheit und einen warmen Akkord bildeten, entsteht in den Flimmern der Sonne häufig eine starke Disharmonie. In Chartres jedoch ist die Sonne wohl zu brauchen. Zu stark liegen hier Staub und Schmutz auf den Scheiben, um bei trübem Wetter noch einen vollen Genuss zu ermöglichen.

Um so grösser ist dann zunächst der Gegensatz zwischen der sonnigen Welt vor den Portalen und dem völligen Dunkel im Innern der Kathedrale. Ganz allmählich gewöhnt sich erst das Auge an diesen Wechsel der Beleuchtung und nun strahlen einem magisch aus der geheimnisvollen Dämmerung von allen Seiten tiefleuchtende, bunteste Teppiche glühend entgegen.



Die überwältigende Pracht dieses ersten Eindrucks lässt sich nicht in Worten schildern. Es



MITTELFELD DER GROSSEN ROSETTE DES NÖRDLICHEN PORTALFENSTERS IN CHARTERS

ist ein ungeheurer Triumph des farbigen Glases, ein einziger, unerhört grosser Hymnus des in bunten Scheiben gefangenen Lichtes. Keine Einzelheit vermag das Auge zunächst zu unterscheiden und man vergisst völlig sich zu fragen, ob es rankende Ornamente, Figuren oder bildliche Darstellungen sind, die da vor einem gleissen und flimmern.

Durch scheinbar immer neue Steigerungen wird man von Fenster zu Fenster gedrängt. Sind hier eben Tausende von geheimnisvoll leuchtenden, blauen Saphiren über die Fläche gestreut, so ist das daneben liegende Fenster wie übergossen mit glühenden Rubinen, durchsetzt von blitzenden, blinkenden Brillanten. Das Ganze aber klingt zusammen zu einer unendlichen, himmlischen Harmonie.

Einhundertsechsundvierzig grosse Fenster sind uns in der Notre-Dame von Chartres mit ihrem alten strahlenden Schmuck glücklich erhalten. Nur im Chor sind bedauerlicherweise einige, wenige Öffnungen mit helleren Grisaillen geschlossen, die

aber die Gesamtstimmung nicht erheblich beeinflussen.

Das Meiste ist entstanden zusammen mit dem ganzen Bauwerk, das in seinem Hauptteil um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts vollendet wurde und im Jahre 1260 in Gegenwart Ludwigs des Heiligen geweiht wurde. Von ihm ist auch die grosse Rosette im nördlichen Portal-Vorbau gestiftet. Alle diese Fenster zeigen durchaus romanische Auffasung und Formengebung.

Etwa hundert Jahre später mögen die nicht ganz ebenbürtigen gotischen Fenster im Chor gefertigt worden sein, während aus der Renaissance-Zeit nur ein schönes Fenster im südlichen Seitenschiff stammt.



GLASFENSTER ÜBER DEM NÖRDLICHEN SEITENPORTAL IN CHARTRES

Damals sollen dann auch die älteren Scheiben noch einmal neu verbleit worden sein und in dieser Fassung haben sie sich bis auf unsere Tage allen Wettern zum Trotz verhältnismässig gut erhalten. Erst in den letzten Jahren ist man daran gegangen, mit einer wirklich notwendigen Reinigung, Neuverbleiung und stellenweisen Ergänzung zu beginnen. Es ist erfreulich zu sehen, mit wieviel wirklichem Verständnis und grosser Liebe der in Chartres ansässige Glasmaler Lorin diese Arbeit vornimmt. Man muss dessen hier um so froher sein, als es ja leider eine unbestreitbare Thatsache ist, dass viele der schönsten, alten Glasmalereien, die glücklich alle Fährnisse der Jahrhunderte überstanden hatten, in den letzten Jahrzehnten durch sogenannte Restauration unfähiger Glasmaler völlig entwertet wurden. —

Die Ursprünge der ganzen Glasmalkunst liegen im Dunkel.

Wo die ersten Scheiben zu suchen sind, die aus mit Schwarzlot bemalten Gläsern bestanden, darüber sind die Kunsthistoriker nicht einig. Sicher aber ist, dass noch kein Jahrhundert verflossen war, seit man überhaupt Glasmalereien in unserm Sinne kannte, als man mit dem grossen Werk von Chartres begann. Und was davor lag, können immer nur Aufträge kleinerer Art gewesen sein, da ja erst mit dem Auftauchen der gotischen Baugedanken und den sich daraus ergebenden grösseren Fensteröffnungen wirklich Platz für den Glasmaler wurde.

Um so wunderbarer und grossartiger ist es, wie prachtvoll in Chartres und in den gleichzeitig entstehenden Kathedralen der Ile de France diese völlig neue Aufgabe gelöst wurde. Das Überraschendste aber ist, dass die allerfrühesten Stücke die schönsten wurden. Nicht etwa bloss in Zeichnung und Komposition, bei denen der Zeitgeschmack uns heute leicht zum Primitiven und Strengen hinneigen lässt, sondern auch rein glasmalerisch-tech-

nisch stehen wir vor ganz unerhörten Leistungen.

Professor Fritz Geiges, einer der besten Kenner mittelalterlicher Glasmalereien, sieht in seinem ausgezeichneten Werk: „Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters", das jedem, der überhaupt Interesse für Glasmalerei hat, auf das wärmste empfohlen werden kann, das sogenannte Jesse-Fenster rechts über dem Hauptportal als die früheste Arbeit in Chartes an. Die berühmte Grande Vierge im südlichen Seitenschiff dürfte jedoch wenigstens zur gleichen Zeit entstanden sein. Sicher ist, dass beide noch aus dem zwölften Jahrhundert stammen. Ihrer ganzen Art nach sind sie untereinander vollkommen verschieden.

Das Fenster, das die grosse Madonna enthält, ist bei einer Breite von etwa 2,50 Meter und einer Höhe von fast 7 Meter mit einem stumpfen Spitzbogen geschlossen. In der oberen Hälfte nimmt drei Felder zwischen den einfach geraden Sturmstangen die über 2,30 Meter hohe, thronende Maria ein, die auf ihrem Schoss das Christuskind hält. Schematisch streng und starr, noch in byzantinischer Formengebung sitzt die heilige Jungfrau auf einem niedrigen Thron vor einem dunkelroten Hintergrund. Sie ist eingehüllt in einen Mantel aus lichtem Blau, wie es in gleicher Klarheit und Reinheit der Farbe im ganzen Dom nicht wiederkehrt. Als Himmelskönigin trägt sie eine goldene Bügelkrone, geschmückt mit glitzernden Rubinen. Wunderthätig war die St. Vierge von Chartres und weither wallfahrteten die Kranken zu ihr. Wer sie gesehen, begreift, dass sie Gläubige wohl aufrichten und ihnen helfen konnte, denn sie zwingt heute noch Ungläubige in die Knie.



LA GRANDE VIERGE

Überaus interessant und von einem Raffinement, wie es in der Glasmalerei späterer Zeiten kaum wieder vorkommt, ist bei dieser Scheibe die Technik der Schwarzlotmalerei. Alle völlig gedeckten Hauptkonturen sind auf beiden Seiten von parallel geführten, etwas helleren Linien begrenzt, in die Wellen und Zickzack-Ornamente radiert sind. Es wird dadurch ein feines Flimmern längs aller Konturen und ein überaus weicher Übergang zur Fläche erreicht.

Die übrigen Teile dieses Fensters sind einige Dezennien später entstanden und bilden eine würdige Fassung für diesen Edelstein. Vierzehn Engel von je etwa 70 Zentimeter Grösse schwingen vor der Himmelskönigin Weihrauchkessel und leuchten ihr mit schlanken, hohen Kerzen. Die neun Sockelfelder sind mit Szenen aus dem Leben Christi gefüllt.

Das vorher erwähnte „Jessefenster" gilt den Franzosen als die schönste Scheibe von Notre-Dame. Auf blauem Grunde wächst aus dem Leibe Davids der Christus-Stammbaum empor, auf dessen oberstem Aste der Erlöser selbst sitzt. Zunächst sieht man nur das wundersam weisse Geranke des Baumes auf der smaragdnen Fläche. Die sparsame und geschickte Verwendung des blitzenden Weiss zeichnet überhaupt die französischen Scheiben dieser Epoche aus und macht Farbenstimmungen möglich, die sonst leicht zu süsslich erscheinen könnten.

In gleichem Schema sitzen über dem David vier Könige und die Mutter Maria in dem Geäst, an dem sie sich mit emporgestreckten Armen halten,



während Christus selbst mit gesenkten Händen in die Zweige greift. Sieben Scheiben umkreisen den Erlöser, jede umgeben von einem Schriftenring, in denen die grossen Tugenden, sapientia, fortitudo usw. verzeichnet sind.

Zu Schriftbändern und Tafeln greifen die Glasmaler nur dort, wo sie allein durch die Darstellung den Inhalt nicht ausreichend erklärt glaubten. Die Fenster sollten ja sicher in erster Linie Bilderpredigten für die des Lesens unkundige Gemeinde sein. So finden sich vor allem fast immer Namensinschriften bei den Einzeldarstellungen von Königen, Propheten und Aposteln, die man in jener Epoche noch nicht durch bestimmte Attribute charakterisierte. Sehr geschickt wurden diese Schriftstreifen dann zur Belebung und Gliederung der Komposition verwandt.

Die schönsten Beispiele hierfür bilden die beiden grossen Rosen in der nördlichen und der südlichen Portalvorhalle mit den je fünf darunter befindlichen schlanken Spitzbogenfenstern. Die nördliche wurde 1911—1912 restauriert, so dass man von der Rüstung aus die Arbeit in allen Einzelheiten und in nächster Nähe betrachten konnte.

Überraschend ist dabei die grosse Ähnlichkeit der Auffassung mit der der Königsfenster im Strassburger Münster, zu dessen Bau, wie sicher feststeht, Architekten und Bildhauer von Chartres kamen. Ohne Zweifel sind ihnen auch die Glasmaler gefolgt.

Melchisedek, David, Salomo und Aron flankieren die heilige Anna, die die Maria als Kind auf dem Arme trägt. Die Männergestalten messen über doppelte Lebensgrösse und Marias Mutter übertrifft sie noch um Hauptes länge. In entsprechenden Fenstern über dem Südportal stehen die grossen Propheten des Alten Testaments und tragen auf ihren Schultern die Evangelisten, die über diesen Riesengestalten kindlich klein wirken.

Während der Kopf der Grande-Vierge aus einem Stück Glas geschnitten wurde, sind bei diesen zehn grossen Figuren die Augen aus anders gefärbtem Glas herausgeschnitten und eingebleit, was die gleichfalls in Strassburg wiederkehrende, brillenartige Wirkung ergibt, die man hier vom Schiff der Kirche aus kaum wahrnimmt. Wenn es auch wahrscheinlich ist, dass die Glasmaler zu diesem Zerlegen der Köpfe aus technischen Gründen schritten, weil sie Glasstücke in der notwendigen Grösse nicht herzustellen und später nicht zu brennen vermochten, so muss man doch staunend zugeben, dass sie es überraschend gut verstanden, aus dieser Not eine Tugend zu machen. Der Eindruck der Gesichter ist dadurch prachtvoll gesteigert und verstärkt. (Siehe die kleinen Textillustrationen.)

Einen starken Gegensatz hierzu bilden die darüberliegenden ganz klein aufgelösten Rosetten mit ihren kleinen Gestalten der Könige und Propheten. Diese letzten sind nur 55 Zentimeter gross, aber klar leuchtet ihr Name der Gemeinde auf den verhältnismässig breiten Schriftstreifen entgegen. Wie diese Streifen in dem viel geteilten Maasswerk angeordnet sind, ist ein Meisterstück der Komposition.

Es würde zu weit führen, hier mehr von Einzelheiten zu erzählen. Man könnte mit ihnen ein ganzes Buch füllen. Der Zweck dieses Aufsatzes sollte nur sein, Interesse zu wecken für die Fensterwunder der Notre-Dame von Chartres und darüber hinaus vielleicht auch für die Glasmalerei, für die alte und moderne, überhaupt. Sie ist für den Laien leider das Stiefkind neben den Schwesterkünsten der Architektur und der Bildhauerei. Mit Unrecht: denn die Glasmalerei hat ehemals und auch in unserer Zeit Werke hervorgebracht, die würdig neben den bedeutendsten Schöpfungen auf anderen Gebieten der dekorativen Kunst genannt werden dürfen.





G. K. WEITBRECHT, HIRTENIDYLL
BESITZER FREIHERR VON HERRMANN

GEORG KONRAD WEITBRECHT

1796—1836

VON

HANS OTTO SCHALLER



G. K. WEITBRECHT, ZEICHNUNG

Der aus dem Leben Eberhard Wächters und aus den Schriften von David Friedrich Strauss bekannte schwäbische Kunstfreund, Freiherr Karl von Uxkull-Gyllenband, nahm sich des jungen Weitbrecht an und schickte ihn, der Maler werden wollte, 1813 nach Stuttgart an Danneckers Privatkunstschule. Der berühmteste Württemberger jener Zeit, zugleich der einzige, bei dem ein geordneter Kunstunterricht möglich war, nahm ihn und den jungen Gangloff, dessen Begabung die gleiche Richtung hatte und mit dem Weitbrecht rasch befreundet wurde, mit Herzlichkeit und Liebe auf. Aber weder Weitbrecht noch der für Flaxman begeisterte Gangloff hielten das bei Dannecker allein gepflegte Studium nach Gipsen aus. In Bälde kehrten die Freunde der Schule den Rücken. Den jungen Gangloff kostete ein durch diese aufregende Mischung von Freiheitsglück und Zukunftssorgen begünstigtes Fieber das Leben, weshalb Justinus Kerner, der Beschützer Weitbrechts, zu sagen pflegte: „Die weissen Männer in Stuttgart haben meinen Freund umgebracht.“ Weitbrecht selbst durfte nach diesen Ereignissen nach Italien, wo er sich von 1815—17 an den Akademien von Mailand und Florenz mit peinlich durchgezeichneten Figurenkompositionen abquälte. Dass er von

Stuttgart fortkam, verdankte er in erster Linie Eb. Wächter, dem Freunde von Carstens und Koch, der übrigens als Maler herzlich unbedeutend war. Dank den trostlosen Akademieverhältnissen jener Zeit kam Weitbrecht nicht bloss ohne Resultate, sondern geistig und körperlich fast gebrochen, von Italien zurück. Er musste froh sein, dass er bei dem geschäftlich rührigen und künstlerisch lebendigen Heilbronner Silberwarenfabrikanten Peter Bruckmann ein Unterkommen fand In der gesunden Atmosphäre dieses thätigen Hauses entwickelte sich bei einfacher Tagesarbeit rasch die lange unterdrückte Selbständigkeit des vornehmen, Zeit seines Lebens zarten und verschlossenen Menschen. Eine Fülle köstlicher Umrisszeichnungen verraten, mit wieviel innerem Glück er an dem heiteren Leben und Treiben in Bruckmanns Kinderstube teilnahm, wie froh er nun doch war, den anspruchsvollen Aufgaben der Akademien auf immer entronnen zu sein. In Heilbronn wurde Weitbrecht zum Künstler; und mit den vielen von 1818—22 entstandenen, durchweg im Relief entwickelten Kinderzeichnungen ist sowohl seine besondere Begabung als auch seine ureigenste Neigung ein für allemal festgelegt. Neben Ludwig Richter ist G. K. Weitbrecht der grösste Kinderfreund unter den Künstlern des neunzehnten Jahrhunderts.



G. K. WEITBRECHT, MARMORRELIEF
STUTTGARTER MUSEUM

Den Aufstieg zum Bildhauer ermöglichte ihm die 1824 durch Justinus Kerners Vermittlung erfolgte Berufung an das unter dem genialen Stuttgarter Techniker Wilh. von Faber du Faur lebhaft erblühte Königlich Württembergische Hüttenwerk Wasseralfingen. Dort hatte er vor allem figürliche Reliefszenen für den in Wasseralfingen neu eingeführten Eisenkunstguss zu entwerfen. Sein schon in Heilbronn bewährter Sinn für den Reliefstil wurde durch diese Arbeiten mächtig gefördert. Ausserdem entwarf er in seiner Freizeit eine Reihe figürlicher Frieszeichnungen, die in immer flüssiger, klarer und formenreicher gestalteten Kompositionen das Treiben im Hüttenwerk und die Arbeit draussen auf dem Land schilderten. Der vertraute Inhalt dieser Entwürfe musste auf Wilhelm I., den als „König der Landwirte" bekannten Monarchen, den besten Eindruck machen. Mit der Ausschmückung seines „Rosenstein" beschäftigt, gab er Weitbrecht 1826 den ersten und letzten grossen Auftrag. Über den Säulen des Speisesaals sollte ein fast meterhoher Reliefffries mit Schilderungen des Landlebens entstehen. Die rasche Fertigstellung dieser Arbeit brachte dem Wasseralfinger Modelleur die heissersehnte Möglichkeit weiterer Ausbildung. Im Sommer 1828 zog Weitbrecht zum zweitenmal nach Italien.

Thorwaldsen, dem er in Rom Abdrücke seiner Arbeiten brachte, hielt mit warmer Anerkennung nicht zurück, ja er zeigte jedermann mit reizender Begeisterung die Werke des neuen schwäbischen Talentes, dem seine Werkstätten zur freien Benützung offen standen. Im übrigen beschränkte sich Weitbrechts Verkehr auf seinen engen schwäbischen Kreis. Von Gegenbaur, seinem Kollegen am Rosenstein, dem Wilh. Kaulbach Stuttgarts, hielt er sich fern. Um so wichtiger waren ihm die jungen Biberacher Maler Bernhard Neher und J. F. Dieterich. Nehers Verkehr mit Cornelius, Overbeck und Richter, der ihn mit Wächters Freund, dem Schwabenvater Koch, und mit dem jungen Genelli hätte zusammenbringen müssen, scheint der schwerblütige Unterländer nicht geteilt zu haben. Julius Schnorr von Carolsfeld, damals auf der Höhe seiner Kunst, war schon in München, und die wichtigen Verbin-



G. K. WEITBRECHT, AUS EINEM CYKLUS „DIE VIER JAHRESZEITEN"
STUTTGART, KUPFERSTICHKABINET

dungen, die der gesellige Neher mit Führich und Preller, C. Speckter und Karl Milde anknüpfte, ergaben sich erst nach Weitbrechts Abschied von Rom. Dem trotz häufiger Fieberanfälle aufs Ernsteste um das Problem der Form ringenden Bildhauer wäre es in diesen immer lustigen Malerkreisen doch nie wohl geworden. Kurz vor Weitbrechts im Frühjahr 1830 erfolgter Abreise hielt Neher den Kopf des schweigsamen Freundes in einer trefflichen Zeichnung fest.

Inzwischen war in Stuttgart die seit der Auflösung der hohen Karlsschule (1794) in Aussicht gestellte Gründung einer Kunstschule erfolgt. Weitbrecht, der sich nicht der Massenproduktion eines Dannecker oder Thorwaldsen rühmen konnte, hatte mit seinem Arbeiten immerhin soviel Eindruck gemacht, dass er neben Dannecker für den Zeichen- und Modellierunterricht vorgesehen war. Aber als 1832 zu der Kunstschule auch noch eine höhere Gewerbeschule (das heutige Polytechnikum) errichtet wurde, blieb dem schon senil gewordenen Dannecker die Kunstschule allein überlassen und Weitbrecht musste sich mit einer Professur als Ornamentenzeichnungslehrer begnügen; nebenher sollte er auch noch für Wasseralfingen thätig sein. Weitbrecht hat diesen entscheidenden Schicksalsschlag lautlos und in strengster Pflichterfüllung ertragen. Dannecker legte seine Stellung erst 1836, im Todesjahr Weitbrechts,



G. K. WEITBRECHT, AUS EINEM CYKLUS „DIE VIER JAHRESZEITEN"
STUTTGART, KUPFERSTICHKABINET

nieder; sein Nachfolger wurde sein Schüler Wagner, der Joh. Schilling Stuttgarts. Von dem Architekten Thouret, seinem genialen Kollegen, dem Schützling Goethes, mag der in seiner bescheidenen Verschlossenheit C. D. Friedrich verwandte Weitbrecht wenig gehabt haben. Seine plastische Produktion wird nun zusehends kleinlich; und es war auch kein Wunder, wenn sie an Frische verlor. „Unter wachsendem, oft düsterem Ernst" erfüllte er den ihm übertragenen Beruf. Die Kräfte des ausserhalb seiner Schule kaum mehr gewürdigten Meisters, der 1833 im Selbstverlag eine liebevoll durchgearbeitete, später wiederholt aufgelegte Ornamentenzeichnungsschule herausgab, nahmen rapid ab. Alles, was von Künstlersehnsucht in ihm glühte, legte er in den erst zwei Jahre nach seinem Tod in Gnauths technisch mustergültigen Steinstichen erschienenen „17 Szenen aus dem Leben der Hausfrau" nieder, seinem ergreifendsten Werk, das allein genügt, ihm Unsterblichkeit zu sichern. Den Heilbronner Kinderstudien waren die Entwürfe zum Lied von der Glocke gefolgt mit ihrer oft fast komischen Verbindung realistischer Situationen mit antiken Posen; bei dem malerisch bewegten Jahreszeitenfries überwiegt wieder der Zuschuss eigener, sinnlich lebendiger Anschauung; die am bewusstesten in strengen Reliefstil übersetzten Hausfrauenbilder aber enthalten am reinsten die von Weitbrecht immer ersehnte Verschmelzung eines ununterbrochen rhythmischen Linienflusses bei ganz natürlicher Szenenbildung.

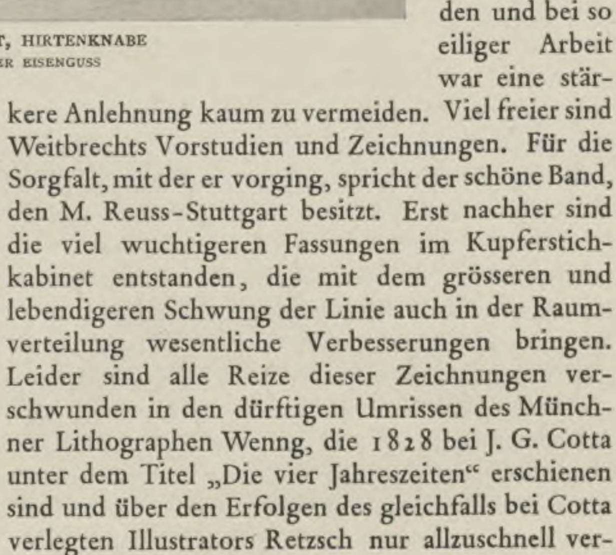


G. K. WEITBRECHT, HIRTENKNABE
WASSERALFINGER EISENGUSS

Nach einem schmerzensreichen Krankenlager erlöste diesen Märtyrer der ärmlichen Kunstverhältnisse Schwabens 1836 ein allzu früher, vielleicht ersehnter Tod. Kein Nekrolog würdigte seine bald vergessenen, nur von einem ganz engen Kreise dauernd betonten Verdienste.

✻

Weitbrecht besass frühe schon verkleinerte Abgüsse der Metopen des Parthenon, die dank dem Stuttgarter Aufenthalt Lord Elgins in der Danneckerschule verbreitet waren. Wie selbständig er diese grossen und entscheidenden Eindrücke verarbeitete, beweisen seine ersten Modelle für die Wasseralfinger Ofenplatten in ihrer köstlichen Einfalt und Frische (Schulbuben lesend, lernend oder schreibend; Hirtenknaben mit Flötenspiel oder Tierefüttern beschäftigt, und dergleichen mehr.) Direkte Abhängigkeit von den Reitergruppen der Elgin marbles zeigen erst die grossen Arbeiten für den Rosenstein und die vermutlich in derselben Zeit entstandenen Pferdereliefs für das Hüttenwerk. Der Jahreszeitenfries musste rasch beendet werden und bei so eiliger Arbeit war eine stärkere Anlehnung kaum zu vermeiden. Viel freier sind Weitbrechts Vorstudien und Zeichnungen. Für die Sorgfalt, mit der er vorging, spricht der schöne Band, den M. Reuss-Stuttgart besitzt. Erst nachher sind die viel wuchtigeren Fassungen im Kupferstichkabinet entstanden, die mit dem grösseren und lebendigeren Schwung der Linie auch in der Raumverteilung wesentliche Verbesserungen bringen. Leider sind alle Reize dieser Zeichnungen verschwunden in den dürftigen Umrissen des Münchner Lithographen Wenng, die 1828 bei J. G. Cotta unter dem Titel „Die vier Jahreszeiten" erschienen sind und über den Erfolgen des gleichfalls bei Cotta verlegten Illustrators Retzsch nur allzuschnell ver-



gessen wurden. Dass die plastische Ausführung der Friese lange nicht auf der Höhe der ausgezeichneten zeichnerischen Erfindung steht, ist begreiflich. Woher auch hätte der Kunstgewerbler Weitbrecht, der so lange zwischen Malerei und Plastik geschwankt und auf keinem der beiden Gebiete eine nennenswerte Produktion hinter sich hatte, die künstlerischen Grundlagen herbringen sollen, um eine Reliefkompositon grössten Maasstabs durch und durch mit empfundenen Formen zu erfüllen.

Anfang, wo all die Grossen seiner Zeit längst fertig waren. In Rom zum erstenmal in seinem Leben mit der lange vergeblich ersehnten Marmorarbeit beschäftigt, begnügte er sich damit, schlichte Gruppenreliefs kleinen Formats möglichst restlos auszuschöpfen. Nach der ersten, in wichtigen Einzelheiten misslungenen Darstellung eines dornausziehenden Mannes reifte die 1829—30 entstandene Szene mit dem Wasser empfangenden Greise um so sicherer heran. Man könnte fast an Hilde-



CHR. PLOCK, SÄUGENDES REH
WASSERALFINGER EISENGUSS

Diese mangelnde Basis in unausgesetzter Arbeit zu erwerben, war in Rom Weitbrechts entschiedenstes Bestreben. Es wollte ihm nicht gelingen, gleich Dannecker, Thorwaldsen und Canova ein flüssiges und bequemes Formenschema sich zu erwerben. Aber viel mehr Zeit und viel mehr Ruhe als ihm gegönnt war, hätte er gebraucht, um an Stelle der neoklassizistischen Ideale, die, gestützt mit der ganzen Übermacht derer um Goethe, selbst einen Schadow vergewaltigten, seine eigenen zu setzen. Eine Marées-natur bescheideneren Umfangs sah er kaum den

brand denken vor einer solchen Raumdisposition, wenn nicht die allzu detaillierte Behandlung des Marmors wäre. Und wie bewusst Weitbrecht der herrschenden Richtung sich entgegensetzte, mag folgende Stelle aus einem seiner römischen Briefe belegen: „Das immerwährende Dreschen auf mythologischem Boden kann man hier recht satt bekommen. Es haben zu allen Zeiten ehedem die Künstler für ihre Zeit Stoffe bearbeitet, und weil sie dies thaten, sind sie verstanden und beschäftigt worden.“



CHR. PLOCK, ZEICHNUNG
STUTTGART, KUPFERSTICHKABINET

ausgezeichneten Tierzeichnungen (Stuttgarter Kupferstichkabinet) vollwertige und rassige Arbeiten eines Künstlers, den seine gesunde Freude an der malerischen Erscheinung weit über Weitbrechts abstraktere Umrisskunst hinausführt (ein kleiner Beitrag mehr zur Geschichte der allgemeinen Entwicklung zum Impressionismus.)

Eine ähnliche Stilwandlung zeigt sich auch in den Eisenreliefs, die Plock als würdiger Nachfolger Weitbrechts für Wasseralfingen modelliert hat. Zwar fehlt ihnen die gesteigerte Schönheit der Form und der straffe Rhythmus der Silhouette der besten Weitbrechtgüsse, aber dafür hat Plock nun

Auch nach seiner Rückkehr versuchte er sich noch dann und wann in Marmorarbeit. Aber alle Huldigungen und alle Aufträge konzentrieren sich auf den alten Dannecker, dessen Ruhm schwer auf den jüngeren Künstlern Stuttgarts lastete. Noch im frischen Gefühl der trotz aller Störungen so freudigen Arbeitszeit in Italien schuf Weitbrecht die reizenden Figurenfriese (badende und traubenpflückende Kinder) in den beiden Marmorvasen im Neuen Schloss. Aber dann kamen die erdrückenden Pflichten der Gewerbeschule, und mit ihnen beschränkten sich ihm mehr und mehr alle bildnerischen Möglichkeiten und Anregungen auf den eng geschlossenen Kreis seiner Häuslichkeit.

Wenigstens eine Freude künstlerischer Art durfte der rasch in vielerlei Tagesarbeit verzehrte Zeichenprofessor noch erleben: die glückliche Fortsetzung dessen, was er in Wasseralfingen gelehrt. Es liegt etwas Rührendes in diesem Ereignis: wie der junge Weitbrecht, ganz erfüllt von drängender Produktionskraft, in das weltenferne Hüttenwerk versetzt wird, und wie nun dort der Funke alsbald überspringt in ein noch schlummerndes Talent, das aus dem benachbarten Städtchen magnetisch herübergezogen wird zu dem bald begeistert verehrten Lehrer. In der Stille der Provinz begann und endigte das Leben dieses 1809 in Aalen geborenen Weitbrechtschülers Christian Plock. Mit Erstaunen entdeckt man in seinen



BERNH. NEHER, BILDNIS G. K. WEITBRECHTS. ROM 1830. ZEICHNUNG
STUTTGART, KUPFERSTICHKABINET

auch jeden Rest antikisierender Pose abgestreift. Seinen schauensfröhlichen Augen ist das Leben ringsumher ein offenes Künstlerbilderbuch: der Kupferschmied und der pflügende Bauer, der Botenwagen und das Ochsengespann, spielende Kinder und geduldige Haustiere, — in allem findet er ein willkommenes Motiv, das er mit heiterer Seele und sicherem Können gestaltet. Dass er viel handwerklich Konventionelles verfertigte, dass er auch oft an dem Erbe seines Meisters zehrte, kann nicht verschwiegen werden; ebensowenig, dass in solchen Fällen das Resultat ein reichlich grobes war. Manche seiner besten Arbeiten gehen direkt auf Weitbrecht zurück, so zum Beispiel neben dem pflügenden Bauer jene Hirtenidylle, die des Lehrers köstliche Tonskizze (Besitzer: Baron von Hermann) wörtlich wiederholt.

In der noch nicht geschriebenen Geschichte des künstlerischen Eisengusses müssten die Arbeiten der beiden Wasseralfinger Modelleure eine besondere Rolle spielen. Plocks Kunst ist wesentlich die Folge der lebendigen Anschauung und Lehre Weitbrechts. Und dieser selbst war in der glücklichen Lage, die anderorts Jahrhunderte alte Tradition des Ofenplattenschmucks mit eigenen Ornamenten und neuen Figurenbildern begründen zu können. Beide aber verstanden sich in bewundernswerter Weise auf material- und gussgerechte Vereinfachung der Formen, insbesondere der Kontur und Fläche. Es gilt ganz allgemein für jene Zeit, dass sie die künstlerischen Möglichkeiten zu würdigen und anzuwenden wusste. Meisterwerke des Empire sind z. B. die Löwenbrunnen im Hof der Stuttgarter Karlsschule und des Ludwigsburger Schlosses; in Stuttgart wäre aus wenig späterer Zeit noch der ebenso bescheidene wie reizvolle Brunnen auf dem alten Postplatz zu nennen, vor allem aber die grossen, vor dem Neuen Schlosse aufgestellten Wappentiere Isopi's, der die spezifische Materialwirkung des Eisen wohl am besten auszunützen verstand. Der 1819 unter Faber du Faur prachtvoll gelungene Guss dieser schwungvoll dekorativen Tierbilder ist ein rühmliches Blatt in der Geschichte des schwäbischen Hüttenwerks, dessen jüngste künstlerischen Ziele nach einer langen Periode des Niedergangs sich im Geiste wenigstens wieder mit jenen zu berühren beginnen, die der junge Weitbrecht so tapfer zu verfechten und durchzusetzen wusste.



GEORG KONRAD WEITBRECHT, FÜTTERNDER HIRTENKNABE
WASSERALFINGER EISENGUSS



PIETER DE HOOGH, INTERIEUR

DIE SAMMLUNG DE RIDDER

BEMERKUNGEN ZUR KUNST DER HOLLÄNDER DES 17. JAHRHUNDERTS

VON

ERNST A. BENKARD



Distanz und Abgeschlossenheit umgaben bisher die de Riddersche Sammlung; in den Räumen der Villa ihres verstorbenen Besitzers zu Schönberg-Cronberg führte sie ein verschlossenes, aber geliebtes Dasein, das verhältnismässig wenige gestört hatten. Ihr Ruf aber als Qualitätssammlung war unbestritten und hatte durch einen in einer Auflage von nur hundert Exemplaren erschienenen Katalog aus der Feder Wilhelm Bodes jene Untadelhaftigkeit erhalten, nach der der Sinn fast jeder jungdeutschen Privatsammlung zu stehen scheint. Plötzlich stirbt der Besitzer und die Bilder sind vaterlos; es gelingt der Direktion des Städelschen Institus, den für Frankfurt neuen Fall zu schaffen, dass ihr diese Privatsammlung zur leihweisen Ausstellung in den Räumen der Galerie überlassen wird. Bereits mit eignem Bilderbesitz besetzte Kabinete, ja sogar ein ganzer Saal der Galerie werden ausgeräumt, eine immerhin beträchtliche Anzahl eigner Bilder wird deponiert, teils in anderen Sälen untergebracht, und der bis dahin strenggehütete Schatz eines Privaten wird Ende November 1911 Augen-Eigentum der breitesten Allgemeinheit. Die Gründe, die eine Galerie zu solchem Entgegenkommen gegen einen Privaten veranlassten, liegen in der Natur des de Ridderschen Bilderbestandes.

Nach zwei Richtungen ist diese Sammlung bemerkenswert: sie brilliert durch historische Geschlossenheit und durch Vertretungen einzelner Meister, die man nach der Seite der Qualität als vorzüglich bezeichnen muss. Die historische Ge-

schlossenheit entspringt der ausgesprochnen Vorliebe de Ridders für die holländische Kunst des siebzehnten Jahrhunderts und in ihr speziell für die Meister, die man vulgär als „die Holländer" zu bezeichnen pflegt; die Qualität der einzelnen Stücke bleibt das Denkmal der Kennerschaft des Schöpfers dieser kleinen Galerie. Eine ungefähre Aufzählung des Vorhandenen scheint den Umfang der Sammlung zu konturieren geeignet.

Von Rembrandt, dem führenden Genie der Epoche, sind drei Stücke, ein männliches Porträt aus der konventionellen Zeit, datiert 1634, ein Saskiatypus als „Flora", ein Mädchen am Fenster (Hendrickjetypus), also zwei Porträts im weiteren Sinne, von seinem Rivalen Franz Hals zwei weibliche Bildnisse vorhanden; aus der Zahl der bekannten Genremaler ist Pieter de Hoch mit zwei Interieurschilderungen des holländischen Hauses seiner Zeit und einem seltneren Typus „Blumengarten" (Exterieur), Nicolas Maes mit „einer Köchin eine Ente rupfend", Gabriel Metsu mit zwei Sittenstücken, „der Brief" und „am Grill" und einem „Porträt eines Jünglings", Gerard Terborch mit drei Porträts, dem „Kartenspiel" und einem „jungen Mädchen beim Lesen", Jan Steen mit fünf köstlichen Stücken der Erfassung des Lebens seiner Umgebung vertreten. Zahlreiche Landschaften, zwei von Jan van de Capelle, drei von Aelbert Cuyp, zwei von Jan van Goyen, eine von Jan van der Heyde, zwei von Meindert Hobbema, drei von Aert van der Neer, vier von Jakob, zwei von Salamon van Ruysdael, eine von Adriaen van de Velde, eine von Willem van de Velde, eine von Wouwermans und eine von Paulus Potter, vervollständigen nach dieser Seite das charakteristische Bild der holländischen Kunstübung im siebzehnten Jahrhundert, das dann noch in trefflichen Porträts von Jakob Adriaensz Backer (zwei), von Ferdinand Bol (eins), von Govert Flink (eins), von Thomas de Keyser (drei), von Jan Verspronk (eins), seine letzte notwendige Ergänzung findet. An diese skizzierte Anzahl reihen sich als Outsider, ein Adriaen Brouwer, drei Gonzales Coques, zwei Antoon van Dyk, ein Sir Joshua Reynolds, drei Peter Paul Rubens, ein Richard Wilson und ein Porträt des Meisters der weiblichen Halbfiguren.

Damit wäre der aufzählende Teil beendet, der nur einen Begriff von der quantitativen Seite der de Ridderschen Sammlung geben kann; diese aber dürfte das Äusserlichste an der ganzen Ausstellung sein. Viel dringlicher scheint die Frage, welches Erlebnis und welche Bereicherung bringt eine solche geschlossene Übersicht einer bestimmten Epoche? Denn ihr weitestes Verdienst wird doch darin bestehen, dass sie uns Aufschluss giebt, welche Leistungen diese Zeit bevorzugt hat, nach welcher Seite ihr Verdienst bei der Lösung ihrer Vorwürfe liegt, und welcher Genuss für das suchende Auge unserer Zeit aus ihr heute noch wächst. Drei Themata stehen im Vordergrund des Interesses der damals Schaffenden: das Porträt, das Genre und die Landschaft, im weitesten Sinne mit und ohne figürliche Belebung. Im Rahmen dieser Bemerkungen soll nur vom Porträt und dem Genre an der Hand von Typen die Rede sein.

Das Porträt. Da in der Ausstellung der de Ridderschen Sammlung im Städelschen Institut die Hauptwand, also der Paradeplatz, des früheren Saales der primitiven Italiener, dem Bildnis einer jungen achtundzwanzigjährigen Frau von Frans Hals, datiert 1634, eingeräumt wurde, wollen auch wir dieses Bild zum Ausgang unserer Betrachtungen machen.

Die Abbildung (S. 605) überhebt mich der Beschreibung, nicht aber des Hinweises auf die Eigentümlichkeiten des Bildes. Der Maasstab des Porträts ist Lebensgrösse; die Einordnung der Figur in den Rahmen beschränkt sich auf eine allgemeine, leichte Wendung des Körpers und Kopfes nach links, ohne dass durch grösseren Achsenreichtum versucht würde, eine Interessantheit in der Repräsentation zu erreichen. Somit wirkt die Aufnahme der Dargestellten in formaler Hinsicht durchaus gleichmässig, ein Eindruck, der sich noch durch die Zuthat der am Körper herabhängenden Arme und Hände verstärkt; auch die hilflose Bewegung der rechten Hand mit dem Handschuh ist nicht imstande der jungen Frau etwas vom Wesen einer Persönlichkeit zu verleihen. Einig mit diesen Dingen der mangelnden körperlichen Rhythmik geht der Ausdruck des Kopfes, der als geistig eng und unbeweglich gutmütig zu bezeichnen wäre. Sind solche Mängel der formalen Gestaltung dem Maler, dem die Fähigkeit lebhafterer und fesselnderer Gestaltung abzugehen scheint, als Belastung zu buchen? — Vielleicht ist der Gesichtswinkel unserer Betrachtung ein schiefer und es wird vorerst zu konstatieren sein, welche Vorzüge das weibliche Bildnis hat.

Die fast allgemeine Wertschätzung beruht auf der Zusammenstellung des mit grünlichen Nuancen stark durchsetzten lichtgrauen Hintergrundes mit dem Kleid, das aus einem schwarzen, auf weissen Grund aufgelegten Gewebe besteht, beruht auf der

Absetzung des blassen Stubenluft-Inkarnats von diesem Hintergrund; sie gründet sich ferner auf die staunenswert imitativen Fähigkeiten, mit denen Hals eine Hand, zum Beispiel die linke, auf der Fläche mit flotten Pinselstrichen, als Eindruck und Vorstellung zu suggerieren versteht. Des weiteren erhält die Wertschätzung ihre Nahrung gerade von den Dingen des physiognomischen Ausdruckes, der uns anfänglich wenig ansprechend schien; in allem was geistig eng genannt wurde, liegt das Verdienst. In der absoluten Ehrlichkeit des Malers, die ausser Frage steht, seinem Modell gegenüber besteht gerade das Wertvolle; dadurch ist uns in trefflicher Charakteristik die Haarlemer Bourgoise des siebzehnten Jahrhunderts, wie sie war und sein musste, erhalten geblieben. Beide Richtungen der Beurteilung haben in ihrer Weise sicher recht, nur gehen sie von zu wenig allgemeinen Kriterien aus. Die erste, der die Farbe und ihr Auftrag genügte, orientiert sich nach dem Maltechnischen, schaut sich das Handwerk an und ist zufrieden. Sie kann es auch sein; denn nach dieser Seite weist das Bild entschieden objektive Meriten auf, die jedem an Frans Hals genügend vertraut sind. Die zweite Richtung der bewundernden Taxation gründet sich auf kulturhistorische Momente und betont das document humain in dem Porträt. Es wird sehr schwer sein, gegen beide Richtungen der Betrachtung, als Möglichkeit, etwas einzuwenden, ausser dem Zweifel, ob diese Wertungsarten etwas mit Kunst im höchsten Sinn zu thun haben. Die Kulturgeschichte, das wird fast noch jeder zugeben, die ist nur ein Akzidenz und mag ausscheiden: aber die Mache, die scheint doch ein entscheidender Faktor. Das ist sie auch sicher; aber nur insoweit als sie etwa im Sinne der Rechtschreibung bei einem Dichter in Frage kommt. Handwerk soll Handwerk bleiben, d. h. Mittel zum Zweck; der Zweck aber, für den das Handwerk erworben wird, ist die Gestaltung (Kunst). Von dieser Seite angesehen, kommt man mit Zwang wieder zurück zu den anfänglich geäusserten Bemerkungen; die Gestaltung im Sinne der synthetischen Herstellung der Realität durch den Künstler, lässt an dem Halsschen Bilde, wenn man mit allgemeinerem Maasstab vor das Werk tritt, in vielem unbefriedigt. Gerade aber das formale Element, dessen Flauheit gerügt wird, ist für die Wirkung eines Porträts als schöpferischer Leistung, von grösster Bedeutung; man muss die ungebrochne Fläche der Taille der Dargestellten, den in wenigen uninteressanten Falten zäh laufenden Rock der jungen Frau gesehen haben, um zu erkennen, dass ein interessantes Farbenspiel da nicht aufkommen kann, wo die Begründung, die Bewegung, fehlt. So bleibt das Bildnis ein wertvolles kulturgeschichtliches, malhistorisches Dokument; als Kunstwerk muss es wohl wegen seiner Beschränktheit in der Form etwas niedriger eingeschätzt werden.

Das Porträt der Frau des Predigers Middelhoven (S. 606). Rein dem Problem nach gesprochen, stellt dieses Bildnis einen völlig anderen Vorwurf dar, als das eben behandelte; trotzdem wird bei dieser Sitzfigur nach den gleichen Prinzipien verfahren, wie ein Blick auf die Abbildung beweist. Wieder liegt der Körper und das Gesicht in gleicher Achse; die Arme sind natürlich nicht herabhängend gegeben, sondern der Pose der Sitzfigur angepasst. Aber wie wenig potent ist der Einfall des Künstlers die Rechte brettähnlich vor die Magengegend der alten Frau zu drücken, die Linke auf die Stuhllehne aufzulegen und mit einem Gebetbüchlein zu bewaffnen. Der Gesichtsausdruck darf den Vorzug für sich in Anspruch nehmen, durch die grössere Quantität an Jahren der Frau Predigerin erlebnisreicher zu wirken. Von allem aber abgesehen, kommt auch hier, in dem zweiten Beispiel von der Hand des Frans Hals, die Gestaltung, also die eigentliche Aufgabe des Künstlers, über eine gewisse Starrheit nicht hinaus. Natürlich bleibt dem Kenner wieder der Trost an der Verfertigung (Technik); er bewundert hier einen roten Farbenklecks am Daumen, dort die Kühnheit eines grünen Striches im Gesicht; ebenso ergötzt sich der Kulturpsychologe an dem Typus der alten Dame. Beide aber arbeiten bei ihrem Genuss von vorneherein mit einer, vielleicht sogar unbewussten Subtraktion; der eine infolge seines einseitigen Enthusiasmus für Malerei als Handwerk, der andere infolge seiner historischen Kenntnis des Rassen- und Nationalcharakters der Holländer. So kommen beide nur zu einem relativen Genuss und verschliessen sich die allgemeinere Erkenntnis der schöpferischen Potenz in der Kunst des Frans Hals. Wenn man als schlichter Geniesser vor das Bild tritt, so werden die Ansprüche, die man an es als Schöpfung stellt, nicht in höchstem Maasse befriedigt. Allein der öde Parallelismus in den Schultern der Dargestellten — von anderen Grausamkeiten der Form wurde bereits gesprochen — mag dafür Zeuge sein.

Darf nach der Betrachtung dieser beiden, als Vertretung der Halsschen Porträtkunst vorzüglichen Beispiele die Schlussfolgerung gezogen werden, so

wäre sie dahin etwa zu formulieren: in der Anfertigung von seltner Sicherheit, im Inhaltlichen von bedauernswerter Ungunst der Modelle (oder der eignen Psyche? —), in der Gestaltung von fast hilflosem Ungeschick, scheint dieser Frans Hals ein grösserer Maler als Künstler gewesen zu sein. —

Um sich aber in seinen Ansprüchen an Künstler und Werk klarer zu werden, ein Gegenbeispiel: das weibliche Porträt von Gerard Terborch (S. 607). Der prinzipielle Kontrast in der Anordnung der Figur wird durch einen Vergleich der Abbildungen ermöglicht. Die Dame bei Terborch wendet sich mit ihrem Körper nach links, während ihr Gesicht geradeaus dem Beschauer zugewandt ist; die linke Hand, herabhängend, macht sich an dem Kleid zu schaffen, die rechte liegt auf dem etwas im Hintergrund stehenden Tisch auf. Dass in diesen Gebärden gerade Terborch vielsagender und geschickter als Hals ist, soll nicht behauptet werden; sicher ist er es aber in der doppelten Wendung der Gesamterscheinung und durch sie kommt auch in die Arme etwas von räumlichem Abstand. Das Maassgebende der Differenz liegt nicht in der Figur als isolierter Einzelheit, sondern gerade in ihr als in den Bildraum eingefügtes Ganzes. Dem Engen bei Hals, tritt bei Terborch das Freie, der Raumabstand der Figur rechts, links und oben vom Rahmen, gegenüber. Dieses Moment, ein formales, ist keine Äusserlichkeit, sondern ihm verdankt die Dame ein gut Teil der Distinguiertheit des Eindruckes, den sie auf den Beschauer macht. Die Komposition ist für die Wirkung der unbedingt stärkste und primär wichtigste Wert und erst in zweiter Linie kommt die bekannte, meisterhafte Beschränkung des Künstlers in seiner Farbengebung hinzu. Der einzige die Wirkung des Originals beeinträchtigende Fehler ist der Maasstab, der miniaturhaft-klein weit unter Lebensgrösse bleibt; dadurch mag beim Beschauer die Assoziation entstehen, die Frau sei wahrhaft so puppenhaft klein gewesen.



FRANS HALS, BILDNIS

Man weiss, dass Terborch auf ausgedehnten Studienreisen, in deren Zahl, die nach Italien und Spanien die wichtigsten scheinen, sich zum Künstler ausgebildet hat und kann ohne ihm zu nahe zu treten behaupten, dass er eben vom Ausland erst die Kunst gelernt hat, die heute noch die Kraft hat ein holländisches Mädchen, von nicht besserem Niveau als die Frauen bei Hals, wie eine grande dame (im Sinne der Gestaltung) wirken zu lassen. Hat dieser Terborch der Anregung und Schulung andersartig ausgerichteter Kunstrichtungen seine Kräfte zu verdanken — wobei seine Aufnahmefähigkeit nicht gering eingeschätzt werden darf —, so soll zum Schluss Rembrandts



FRANS HALS, BILDNIS DER FRAU MIDDELHOVEN

„Flora“ zeigen, wie dieser Künstler aus sich selbst heraus die Momente der Kunstwirksamkeit geholt hat (S. 609). Man weiss, dass diesem Bilde die Züge der Gattin Saskia zugrunde liegen, aber es scheint schon bemerkenswert, wie sich Rembrandt nicht mit dem realen Modell begnügte, sondern mit den Mitteln eines schmerzlich bislang Entbehrten: der Phantasie, zur Einkleidung der Erscheinung schreitet. Aber nicht Zuthaten wie der Blumenkranz im Haar, die Blume in der Hand und der Schäferhut auf dem Rücken begründen allein die Wirkung des Bildes, in erster Linie zieht es sein Leben aus der abwechslungsreichen Anordnung der Frau selber. Körper und Kopf stehen in Bewegungskontrast, der Arm verschwindet in die Bildtiefe; das sind die primären Grundlagen des Werkes als Schöpfung und zu ihnen tritt dann die Farbe, nicht als ein lediglich Wiedergegebenes sondern als ein ad hoc Erfundenes. Die Abbildung kann nicht ausreichen, wenn von dem Gehalt der Farbe geredet werden soll; das grünliche Blau des Kleides und das seltsam gelbliche Licht, das auf dem Gesicht der Flora ruht, sind nicht mehr materiell als Farben, sondern ideell als psychologisch-fantastische Momente ange wandte Faktoren. Durch die Entfernung vom Naturalismus in Form und Farbe, macht Rembrandt den Schritt zur Kunstschöpfung, die uns etwas zeigt, das wir nicht auf dieser Welt der greifbaren Erscheinungen erfahrungsgemäss sehen und kennen lernen können. Ihn befähigt seine Phantasie und gestaltende Veranlagung dazu uns heute noch zu erregen und zu beschäftigen. —

Sollte es nicht möglich sein, durch eine Erweiterung der hier gezogenen Vergleiche allgemeinere Folgerungen für die Wertung der Kunst bei den Holländern des siebzehnten Jahrhunderts zu ziehen? — Ob bei anderen, geringern Malern wie Frans Hals die, vielleicht paradox scheinenden Aussetzungen, zu denen uns die Betrachtung seiner beiden Porträts bei de Ridder geführt, in noch stärkerem Maasse zu Recht bestehen, mag die Anregung bleiben, die dem Leser mitgegeben wird.

Wir wenden uns einstweiten zur Betrachtung der zweiten Gruppe der Vorwürfe der Zeit: dem Genre. —

Das Genre.

Es kann sich bei der Betrachtung dieses Gebietes auch nur darum handeln, dass Typen vorgeführt und analysiert werden; ihre Auswahl geschieht nach dem Gesichtspunkt der Qualität der Stücke als Malerei.

Nicolaes Maes, „Köchin, eine Ente rupfend“ (S. 608). Wie allein schon der Titel beweist, eignet dem Bild inhaltlich ein Geschehnis jeder Stunde; diese Thatsache kommt dem Betrachter auf den ersten Blick nicht sofort zum Bewusstsein. Denn die Darstellung ist erfüllt von einem schwärzlichen Helldunkel mit brandigroten Tönen, das auf ein geheimnisvolles, innerliches Geschehnis vorbereiten zu sollen scheint. Und dann entdeckt man in dem rechtwinkligen, in seiner Leere kahl wirkenden Raum, links am offnen Fenster eine Köchin, die, durch die höchste Lichtintensität bemerkbar herausgeholt, bei ihrer Arbeit sitzt. Welcher Abstand von Inhalt und farbiger Aufmachung! Diese Thatsache mag aber Zeitstil sein, oder ist es sogar; hier hat Rembrandt als Helldunkelmaler verwirrend gewirkt. Diese Schale kann die Schmackhaftigkeit des Kernes, der in der Gestaltung zu finden wäre, nicht beeinträchtigen, sollte man denken. Man sieht links die Figur und den sie akzentuierenden Lichteinfall, rechts

entspricht ihnen die Kahlheit des Raumes. Es werden seitens des Künstlers kompositionelle Rettungsversuche gemacht; nach dieser Richtung sollen die schwärzlichen Schattenmassen und der schwere brandigrote Fussboden ein Gegengewicht im nackt Räumlichen bilden, in gleicher Absicht wäre das Stilleben am Boden mit den nach rechts hinrollenden Äpfeln zu erwähnen. Aber weder seine dürftige Schichtung, noch das Uferlose der Farbenmassen, sind imstande harmonisierend und ausgleichend aufzuhelfen; sie überzeugen im Gegenteil nur um so mehr davon, wie dieses Bild von der formalen Seite aus angepackt als Gestaltung versagt. Es hat seine Vorzüge, die, genau wie bei Hals konstatiert werden musste, rein im Maltechnisch-handwerklichen liegen; es ist frappierend, wie die Schüsseln am Boden imitativ trefflich gemacht sind, wie der Steingutkrug zum Greifen am Fenster steht. Aber was hilft all dies Können, wenn die Szene als Form nicht zustande kommen will. Der Künstler des Werkes versteht sehr wohl die Aufmachung im technischen, aber weniger im künstlerisch gestaltenden Sinn. Wäre alles, was gut gemalt ist, damit auch a priori ein Kunstwerk, so hätte diese entenrupfenden Köchin des Nicolas Maes einen Anspruch auf diesen Ehrentitel.

Pieter de Hoch, „Interieur“ (S. 602). Das Motiv ist denkbar unschuldig. Links am Kamin sitzt die Mutter, hat ihr Baby aus der Wiege genommen und giebt ihm den Brei zu essen; neben ihr steht die Magd und hält eine tote Ente in der Hand. Das Bild ist kompositionell besser als der Maes, da die Figuren, schon durch den dunklen Hintergrund zusammengehalten, durch den hellen Lichtstreifen rechts aufs neue geeint werden. Schliesslich wirkt aber gerade diese Lichtpartie, die den Ruhm de Hoochs ausmacht, besonders öde. Wenn man den Weg verfolgt, den das Licht über das gleichmässig geo-



GERARD TERBORCH, BILDNIS

metrische Muster der schwarzen und weissen Bodenplatten, über die Treppenstufen und den scharfgescheuerten Gang nimmt, so stellt sich bald ein Gefühl ein als träte man über spitzige Glasscherben. Es fehlt eine bewegte und interessante Form auf der das Licht lustig herumspielen könnte. Man darf überhaupt nicht zu detaillieren anfangen, will man nicht das erste Lob einzuschränken, gezwungen werden. Denn bei einer analytischen Ansicht des Interieurs käme man schon über die Trivialität des Sitzens der Mutter nicht mehr hinaus. Welche Säugling zu malen. Dass das Manko aber nicht allein im Vorwurf, sondern eben in einer mangelnden Veranlagung zur Gestaltung liegt, mag das folgende Bild aufweisen, das zu Maes, Pieter de Hooch, ich stehe nicht an, zu sagen Metsu, teilweise auch Terborch, im Gegensatz gestellt werden soll.

Jan Steen, „die Zeichenstunde". Das Bild hat auch seine kleine Schwäche, das ist der Fond rechts hinter dem Vorhang; dorten ist es langweilig. Aber dieses Moment kommt fast gar nicht in Betracht



NIC. MAES, INTERIEUR

Sehnsucht nach den Marien der religiösen Malerei fühlt man in sich aufsteigen!

Diese Empfindung aber ist keine zufällige und führt zugleich zur Erkenntnis der Ursache, aus der heraus die Holländer über eine geschickte Imitation sich selten erhoben haben. Es fehlt ihnen und ihrer Kunst — Rembrandt ausgenommen — der in der Gesinnung grosse thematische Gehalt, den die religiöse Legende und Glaubensgeschichte anderen Völkern und damit deren Künstlern geboten. Denn schliesslich ist es ein Unterschied in der Intensität meines Schaffens, wenn ich mich daran machen will, die Himmelskönigin und ihren Sohn oder die oder jene holländische Bürgersfrau mit ihrem gegen das Leben, das die grosse Vordergrundsfläche erfüllt. Leben, nicht im Sinne des Vorwurfs und der Situation — denn schliesslich ist eine Zeichenstunde gerade so gleichgültig wie das Rupfen einer Ente — Leben im Sinne der formalen Gestaltung und körperlichen Rhythmik. Unwillkürlich fängt man vor diesem Bilde an rascher zu sprechen, so stark ist die Anregung, die aus der Vielheit der Dinge, die plötzlich in Erscheinung treten, entspringt; guten Endes ist es aber nicht deren Quantität, sondern ihre Einordnung, im funktionellen Dienste einer Komposition, die an ihnen fesselt. In all dieser zerstreut scheinenden Unordnung findet sich ein leitender Sinn, der die Erscheinung einem

formenden Prinzip unterordnet. Dieses kommt in der Figurengruppe des Malers mit der Elevin zu höchster Entfaltung, duldet aber auch andererseits im Nebensächlichen nicht, dass sich tote Dinge rein vom Zufall in ihrer Aufstellung regieren lassen. Und wenn man erst im Grossen den Gruppierungsrhythmus erfasst hat, gelangt man durch die detaillierte Bewegung, zum Beispiel im Körper der Bleistift spitzenden Elevin, zur gerechten Bewunderung dieses Schöpfers Jan Steen. Zum Schluss die Farbe; sie die sonst als imitatives Moment lediglich geschätzt werden konnte, giebt gerade durch diese Eigenschaft hier dem grossen primären Wurf eine bedeutende Lebendigkeit. Zusammenstellungen, wie sie die Figur des Mädchens in dem mattgelben Rock der blauen, zurückgeschlagenen Schürze, dem hellila Jäckchen, das mit weissem Pelz verbrämt ist, aufweist, und sind schon an und für sich von Reiz, der aber im vorliegenden Falle eben noch durch die Bewegung der Person und die dadurch ermöglichte Interessantheit der Farbennuancen in entscheidender Weise verstärkt wird. Man sieht wie man schliesslich ja doch immer wieder auf das Formale als Agens zurückgeführt wird. —

REMBRANDT, FLORA

Man steht am Schluss und sucht aus der Vielheit der Erscheinungen zu resumieren. Die Beantwortung der Frage, was von dieser Malerei der Holländer des siebzehnten Jahrhunderts für uns heute übrig bleibt, ist teils Standpunktsache, teils aber schliesst sie auch in sich die Charakteristik des Niveaus an Kunstanspruch und an Erkenntnis des jeweils Antwortenden. Wer sich allein schon zufrieden giebt mit dem Können im Sinne des Abschreibens der Realität der Erscheinungen, wird fast ausnahmslos die Erzeugnisse dieser Holländer restlos bewundern müssen; zwar sind ihre Mittel der täuschenden Wiedergabe von Materialien nicht durchgängig so interessant als man sie bei anderen Künstlern, sogar zeitlich früheren, sehen kann, aber das mag ihnen den Ruf absoluter Solidität und Zuverlässigkeit nicht beinträchtigen. Verdankt man aber der Beschäftigung mit der Kunst stärkere Erlebnise als optisch-koloristische Reize, Erlebnisse, durch die man erst einsehen gelernt hat, nach welcher Seite hin die erstaunliche Wirksamkeit der Kunst liegt, und geht dann mit dem im Verlauf dieser Zeilen häufig zitierten Anspruch an Gestaltung an diese Holländer heran, so wurde ja an den vorangehenden Typen versucht, die Resultate dieses Vorgehens aufzuweisen. Für den also, der sich die Erkenntnis verschaffen will, worauf denn schliesslich der Genuss an den Werken traditionell bewunderter Namen beruht, ist es vielleicht eine ganz unterrichtende Beschäftigung den gewiesenen Weg jeweils zu verfolgen. Schliesslich hat doch jede Lebensäusserung der menschlichen Psyche ihre Gesetzmässigkeiten, denen sie unterliegt; es bleibt unklar, warum man sie der bildenden Kunst, die doch auch nichts anderes ist, zeitweilig absprechen soll. —

DIE GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG IN DRESDEN



Dresden hat den Ruhm zu erringen gewusst, die besten deutschen „Grossen Kunstausstellungen“ zu organisieren, seit es in Gotthardt Kuehl einen der geschicktesten und entschlossensten Ausstellungsleiter besitzt. Der Charakter der schönen Stadt, die bequeme Lage, der rege Fremdenverkehr haben die weitblickenden Ausstellungspläne in entscheidender Weise unterstützt; und eine Reihe von charaktervollen Persönlichkeiten in der Stadtverwaltung und unter den offiziell berufenen Akademikern haben es stets verstanden, im wesentlichen einig zu bleiben und die Sache über die Partei zu stellen. Wenn die besten intimen Sezesionsausstellungen in Berlin gemacht werden, so gebührt Dresden der Vorrang, wo es sich um die grossen, internationalen, um die für die Menge berechneten Ausstellungen handelt, wo neben der Jahresproduktion der überall gleichmässig unwesentlichen Glaspalastkünstler das Bedeutendste der Zeitkunst in eindrucksvollen Einzelwerken gezeigt werden soll. München und Düsseldorf kommen neben Dresden kaum noch in Betracht. Wenn die Berliner ein Vorbild suchen, wie sie ihre Jubiläumsausstellung 1912 interessant und würdig ausgestalten könnten, so mögen sie es nur in Dresden studieren, in der Ausstellung dieses Jahres, die das soeben allgemein Gesagte in jeder Weise bestätigt.

Die Dresdener Ausstellungen betonen stets mit besonderem Nachdruck die dekorative und monumentale Kunst. Nach dieser Richtung hat sich schon eine Tradition entwickelt. Architektur, Kunstgewerbe, Monumentalmalerei und Monumentalskulptur stehen im Mittelpunkt des Interesses, umsomehr, als ein grosser Ausstellungspalast, der zwar nichts weniger als schön oder zweckmässig, aber doch raumgross ist und der durch Einbauten den besonderen Zwecken nutzbar gemacht werden kann, dieser Neigung Vorschub leistet. Auch die Ausstellung dieses Jahres gilt im wesentlichen wieder der Monumentalkunst, wobei ihr zugute gekommen ist, dass die moderne Kunst neuerdings entschieden wieder zum Monumentalen und Dekorativen graviert.

Es sind zum Theil sehr schöne Wirkungen dadurch erzielt worden, dass die Ausstellungsleiter nicht die Mühe gescheut haben, für grosse Wandbilder in den hohen Hallen Einbauten herzustellen und Architekturgliederungen zu schaffen, in denen die Malereien nun erst die richtige Wirkung thun. Sie sehen aus wie in die Wände eingelassen, wie auf die Wände gemalt. Die Bilder Hodlers, zum Beispiel, können in Dresden erst ganz verstanden werden. Wirken schon die beiden panoramaartigen Kolossalbilder „Alpenaufstieg“ und „Alpenabstieg“ in dieser Form sehr günstig, so haben die kleineren Wandbilder wie die Figur der Soldaten mit dem Tornister aus dem Jenenser Universitätsbild, wie das „entzückte Weib“, die sitzende weibliche Figur und der früher gemalte „Dialogun intim“ geradezu etwas Hinreissendes. Sie sitzen in den grossen glatten Wandflächen wie wundervoll leuchtende Juwelen, sie glänzen so von Kraft und Zartheit, es klingen ihre Formen und Farben so poetisch edel, dass einem die Möglichkeiten einer modernen Wandmalerei grosser Art in einer neuen Weise vor Augen treten.

Die monumentalen Bilder von Egger-Lienz haben mehr äussere als innere Grösse. Sie sind zu sehr profan „michelangelesk.“ Man denkt vergleichend an die Arbeiten des Berliners Waldschmidt und wittert darüber hinaus mit Unbehagen Lust am Allegorischen. Eine „Obstlese“ Amiets wirkt so in der Wand etwas kunstgewerblich emailleartig, und Boehles „Lebensalter“ sind im Stileklektizismus stecken geblieben. Ausgezeichnet, viel besser als seinerzeit bei Paul Cassirer im engen Raum und nahe aneinandergerückt, wirkt in Dresden das Triptychon „Golgatha“ von Lovis Corinth. Es ist eine Ruhe und farbige Grösse in dem Werk, die man bei Corinth in diesem Maasse nie gesucht hat. Noch viele andere Bilder wirken durch die gute Placierung mit doppelter Kraft: die Frauengruppe von E. R. Weiss, das ländliche Fest Carl Larssons, Otto Hettners „Niobiden“, Kurt Fuchs „Pfingstfreude“, Max Buris schweizer Bauernbilder und Stucks zwar unselbständig empfundene aber kunstgewerblich vorzüglich gekonnten dekorativen Friese. Freilich fehlt neben diesen und vielen anderen Wirkungen guter Art auch nicht das Banale und Schlechte. Ein Raum mit Wandbildern von Hermann Prell ist schlimm; und zwei Kabinette mit Wandmalereien Max Klingers sind entschieden eine Verirrung. In einem besonderen Raum zeigt Klimt eine







LOVIS CORINTH, GOLGATHA, TRIPTYCHON

AUSGESTELLT IN DER GROSSEN DRESDENER KUNSTAUSSTELLUNG. MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

Reihe seiner dekorativen Ölgemälde. Die Verbindung von wienerisch raffinierter Kunstgewerblichkeit und Naturstudie erscheint einem so beim Wiedersehn nicht besser als früher.

Eine besondere Abteilung zeigt Frauenbildnisse, im wesentlichen des neunzehnten Jahrhunderts. Es finden sich unter ihnen sehr schöne, zum Teil selten gesehene Werke, weil die Ausstellungsleitung einige unserer feinsten Sammler zu interessieren gewusst hat. Von einigen italienischen Meistern des achtzehnten Jahrhunderts sieht man entzückende, greuzeartige Arbeiten, von Waldmüller erblickt man zwei Meisterwerke, die so gut sind wie Arbeiten von Ingres und die allein schon den Besuch lohnen. Die Sammlung O. Schmitz hat einen herrlichen Corot geliehen, die Sammlung Rothermundt eine Dame in Rot von Manet, die Berliner Sammlung Arnhold die berühmte liegende Frau in spanischem Kostüme von Manet. Man sieht schöne Frauenbildnisse von Hodler, Corinth, Habermann, Renoir, Fritz von Uhde und Zorn. Besonders gut sind auch Leibl und Trübner vertreten.

In anderen Sälen begegnen dem Besucher dann fast alle guten lebenden Maler mit bekannten, oder auch neuen Werken. Berlin repräsentiert sehr ansprechend; besonders die Berliner Sezession ist vollständig fast zur Stelle. Von Liebermann werden einige seiner Frühwerke, eine Kartoffelernte und ein Schweinemarkt gezeigt.

Österreichs Malerei ist bis auf die letzten Tage, bis zu dem talentreichen feminingefälligen Kokoschka gut dargestellt; München, Düsseldorf, die Vereinigung Nordwestdeutscher Künstler, Karlsruhe, Stuttgart, Königsberg und andere Städte schliessen sich an und überall finden sich immer, einzeln oder auch in Gruppen, talentvolle und wertvolle Arbeiten. Überall spürt man, dass die Ausstellungsleitung bewusst gewählt hat und dass das Mittelmässige, soweit wie es in einer grossen Kunstausstellung möglich ist, zurückgedrängt worden ist. Am wenigsten günstig wirken naturgemäss die Säle der Dresdener Künstler. Das kann nicht anders sein und ist in Berlin, Düsseldorf und München genau so: die lokale Kunst erblickt einmal in solchen Veranstaltungen ihren Jahresmarkt.

Mit gutem Erfolg ist die graphische Abteilung organisiert. Sie enthält allein etwa fünfhundert Katalognummern und berücksichtigt fast alle wichtigen Künstler, die zeichnend, radierend oder lithographierend etwas Besonderes zu sagen haben.

Die Abteilung für Plastik ist so gut wie sie in solcher Ausstellung sein kann in einer Zeit, wo



ED. MANET, DAMENBILDNIS
AUSGESTELLT IN DER GROSSEN DRESDENER KUNSTAUSSTELLUNG

es nur wenige starke Begabungen giebt. Leider ist das Licht im Skulpturensaal sehr schlecht, so dass von einem genaueren Studium kaum die Rede sein kann. Es leuchtet ein, dass die dekorative und monumentale Skulptur bei der Tendenz dieser Ausstellung bevorzugt werden musste. Man wird von den allzu summarischen, archaisch-kunstgewerblichen Kolossalitäten Franz Metzners empfangen, schreitet durch lange Säle und Seitenschiffe, vorbei an Arbeiten von formalistisch outrierten Wienern und Slaven, an dem kühl dekorativen Münchener Skulpturenstil der Behn, Flossmann und Hahn vorbei, an guten Einzelarbeiten von Barlach, Engelmann, Gaul, Haller, Kolbe und Kraus und gelangt schliesslich zu jenem bekannten Vielzuviel von akademischer Plastik, das in jeder Jahresausstellung zu finden ist. Doch ist es in Dresden immer noch bei weitem besser, als es sonst zu sein pflegt.

Gelänge es den Dresdener Organisatoren, in der Folge diese Ausstellungen mehr zu beschränken, etwa so, dass nur die Hälfte der in diesem Jahr ausgestellten Arbeiten (ungefähr zweitausend Nummern) gezeigt würde, so könnte Dresden auch über die Grenzen Deutschlands hinaus durch Eliteausstellungen einflussreich und berühmt werden. Der Grund dazu ist gelegt. K. S.



UNSTAUSSTELLUNGEN

HEIDELBERG

Ausstellung von Frankenthaler Porzellan aus Heidelberger Privatbesitz. Städtische Sammlungen.

Die Ausstellung bedeutet in jeder Hinsicht eine angenehme Überraschung. Denn trotz der streng durchgeführten Beschränkung auf Stücke lediglich aus Heidelberger Besitz hat der Veranstalter, der wegen seiner verdienstlichen Barockforschungen bekannte Konservator der städtischen Sammlungen K. Lohmeyer, über tausend Stücke zum Teil noch völlig unbekannte Modelle und durchweg erster Qualität zusammengebracht.

Die Aufstellung in den Räumen des ehemals von Chelius'schen Hauses, das übrigens von einem Heidelberger Barockarchitekten: Adam Breunig, der auch die seither Alessandro Gala Bibbiena zugeschriebene Jesuitenkirche erbaut hat, entworfen ist, trägt nicht unwesentlich zu der Wirkung dieser graziösen Erzeugnisse bei.

In dem ersten, dem pompejanischen Zimmer, das von Maler Friedrich Deurer 1804 ausgemalt wurde, steht in den Vitrinen 1 und 2 ein vollständiges, grosses Ess-Service, dessen Dekor aus mannigfachen Frucht- und Obstmotiven in herrlichen Farben gebildet ist. Die Stücke sind um 1771 entstanden und sollen der Tradition nach ein Geschenk des Gründers der Frankenthaler Fabrik, des Kurfürsten Karl Theoder (1742—1799) an einen römischen Kardinal sein. Die Vitrine 3 birgt Genre und Kostumfiguren allererster Qualität. Unter den hier zum erstenmal gezeigten Modellen wären vor allem zu nennen: die Gras rechende Bauersfrau, die kleine Putzmacherin und zwei Modelle von J. W. Lanz: die keifende Bäckersfrau und der Bettler mit Bettelsack. Beide Stücke stammen aus der Hannong-Epoche und gehören, was Kraft des Ausdrucks in den Gesichtern, Lebhaftigkeit der Bewegung und Feinheit des Dekors betrifft, zu den besten Stücken der Manufaktur überhaupt. In dieser Vitrine befindet sich ferner eine Reihe von Kavalieren, wie man sie in gleicher Vollzähligkeit und Feinheit der Ausführung noch nicht gesehen hat. Darunter fallen als seither unbekannte Modelle auf: der Kavalier am Schreibtisch; der Flötenspieler u. a.



FERD. WALDMÜLLER, DOPPELBILDNIS
AUSGESTELLT IN DER GROSSEN DRESDENER KUNSTAUSSTELLUNG

Vitrine 4 enthält eine Prunkvase mit Purpurmalerei, die von einer Reihe von allegorischen Figuren (weiss) gerahmt wird, unter denen als neuentdecktes Modell unter anderem die Bacchantengruppe von Konr. Link zu nennen wäre. Beachtenswert sind drei seltene, kirchlichen Zwecken dienende Rocaille-Vasen, zwei mit manganviolettem, eine mit purpurfarbenem Dekor. Unter den Gruppen verdient eine Leda mit dem Schwane der wundervollen Modellierung, wie der prächtigen Bemalung wegen besondere Erwähnung. In diesem Raume sind in einer Vitrine über dem Kamine drei Bravourstücke der Manufaktur: Apollo und die Elemente, einmal bemalt und einmal als Biskuit, und Putten als die sieben freien Künste zu sehen.

Der weisse Stucksaal enthält namentlich die prächtigen Bestände der Heidelberger städtischen Sammlung. Vitrine 1: birgt Erzeugnisse der Epoche Hannong, Geschirr und Gruppen, unter letzteren einen entzückenden Scapin, eine Reifrockdame, Putten mit einem Fass, Bauernfiguren usw. Vitrine 2: Stücke des vielleicht bedeutendsten Modelleurs der Fabrik Joh. Friedr. Lücks wie den Jäger von Kurpfalz, die Ausweidung des Hirschen, den Piqueur zu Pferde (eine Neuerwerbung der Sammlung) u. a. Vitrine 3: Gruppen der klassizistischen Epoche wie die bekannte, grosse Allegorie auf die Genesung Karl Theodors von 1775, von Konr. Link modelliert; ferner zwei äusserst seltene Kannen mit Malereien (Schlachtenbilder) von Bernh. Magnus nach Chursfurth. Vitrine 4: Schäferszenen aus Privatbesitz, meist Modelle von Adam Bauer. Ferner einiges Geschirr, darunter eine grosse Päonienplatte, die mit ihrem Dekor dem feinsten chinesischen Porzellane gleichkommt.

Vitrinen 5 und 6: Sammlungen von vollständigen Servicen aus dem Besitze des Grafen Charles Graymberg.

Das Seidentapetenzimmer giebt durch die hier untergebrachten Bildnisse Karl Theodors und seiner Gemahlin den denkbar besten Hintergrund für die ausgestellten Porzellane. Rechts befinden sich in einer Louis XVI. — Vitrine (modern) weisse Gruppen (Venus mit Amor und bockhüpfende Kinder!) und weisses Geschirr. Darüber hängt ein Porträt Karl Theodors von Pompes Battoni in Rom gemalt. An der Hauptwand stehen zwei Eckvitrinen mit Rosenholzeinlagen (französisch, c. 1790), die namentlich Geschirr enthalten. In der Mitte ein bergischer Schrank, der auch Geschirr besonders der klassizistischen Epoche und Beispiele des Verfalls wie Holzmaserungsnachahmung als Dekor u. a. zeigt. Darüber hängen die Porträts von Karl Theodor, gemalt vom kurpfälzischen Hofmaler Brandt und seiner Gemahlin Elisabeth Auguste (Prinzess von Bayern), gemalt vom älteren Tischbein. An der Seitenwand stehen drei Vitrinen, die Geschirr in Sèvres Nachahmung (unter Feilner betrieben) und brauner Camaieumalerei, ferner Figuren, wie den neuentdeckten Geigenspieler, enthalten. In der Eckvitrine ist eine gleichfalls seither unbekannte weisse, weibliche Heiligenstatue untergebracht, die ein Gegenstück zu der jüngst für München erworbenen Statue des St. Carlo Borromeo ist. An der Rückwand hängt ein grosses Porträt Karl Theodors vom Hofmaler Brand, darunter steht auf einer Rokokokommode eine Tanzgruppe von sieben Tänzern mit Tänzerinnen auf schwarzem Samt, die mit zu dem graziösesten der ganzen Ausstellung gehört und so recht den Charme dieser einzigen Epoche, wie ihrer Kunst zu vermitteln vermag. Habicht.

WIEN

Mit der *Sezession* geht Wunderliches vor. Während ringsum alles zur Kunst Drängende gährt, nach Neuem giert und in Extremen sich überschlägt, fangen in der einstigen Stürmer-Vereinigung die verkappt Indifferenten mit zahmen Vermittelungsversuchen an. Es droht eine Majorität von Durchschnittstalenten mit dem Verlangen nach dem Ziele der „goldenen Mittelstrasse" die bisherigen Unterscheidungsmerkmale zwischen Künstlerhaus und Sezession immer mehr zu verwischen. Der Wiener Sezession fehlt der Nachwuchs, sie ist zu streng abgekapselt, zu selbstzufrieden mit dem bereits Erreichten. Das muss einmal an dieser Stelle, von der aus es mit Schallstärke vernommen wird, ausgesprochen werden; und zwar nicht aus böswilligem Gefallen am Nörgeln, sondern aus Bedürfnis und Wunsch nach Sanierung der nach und nach zerrüttenden künstlerischen Verhältnisse dieser Künstlervereinigung, die von grösster Bedeutung für eine klar und gesund aufbauende, modern-künstlerische Entwicklung in Österreich war und wieder sein könnte.



FERD. WALDMÜLLER, DES KÜNSTLERS ZWEITE FRAU
AUSGESTELLT IN DER GROSSEN DRESDENER KUNSTAUSSTELLUNG

Als beachtenswert aus der diesjährigen Ausstellung notiere ich: ein Bildnis und eine Dorfkirche in den Karpathen von Wladislaw Jarocki, derbe Bilder, aber von einer echten Derbheit, mit Sinn für das Charakteristische und farbig Dekorative. Von Alois Hänisch: „Rumpelkammer", vergilbte Aktenbündel, eine graublaue Wand, eine schwarz-gelbe Fahne an rot-weiss gestreifter Stange; einen Schlosssaal, licht malachitfarben und grün-rosig marmoriert; ein Archiv, mit gehäuften Aktenfaszikeln. Prächtig gemalt all das welke, trockene und schrumpfig verkräuselte Papier; prächtig gemalt auch die Unendlichkeit zarter Schattierungen und das sachte Weben farbigen Lichtes. Gut sind einige der Landschaften von Sebastian Isepp und Oswald Roux. Den stärksten Eindruck von allen ausgestellten Arbeiten bewirkt das „Feierstunde" betitelte Bild von Ferdinand M. Zerlacher. Wie auf dieser Malerei das Grün einer Mauerwand mit dem Rot eines Fenstervorhangs, dem Schwarz einer Joppe und einer Haube und der Fleischfarbe eines alten Menschenangesichtes harmonisiert er-

scheint, das wahrzunehmen bereitet selten empfundenen Genuss. In der Abteilung für Graphik befinden sich nennenswerte Arbeiten von Walter Klemm, Alois Kolb und Max Pollak.

Künstlerisch bedeutender als die Ausstellung der Sezession ist diesmal die des *Künstlerbundes Hagen*. Sie hätte seine erste Jubiläumsausstellung sein können, insofern Ursache gewesen wäre, den zehnjährigen Bestand der verdienstvollen Vereinigung zu feiern. Die Ursache ist wohl vorhanden, allein es fehlt die „Stimmung" aus sehr triftigem Grunde, und so unterblieb die Feier. Die von der Delogierung bedrohten Künstler empfinden begreiflicherweise keine Lust zu irgendwelcher „Feier", denn so viel Galgenhumor besitzt selbst das als „leichtsinnig" verschriene Künstlervolk nicht, den festgesetzten Termin seiner Obdachlosigkeit mit einer Jubelausstellung zu feiern. Im Gegenteil, die Ausstellung ist gleichsam eine Abschiedsvorstellung und als solche in mehr als einer Hinsicht bemerkenswert. Sie ist nämlich eine Ausstellung der Jungen, der ganz Jungen, der Brauser und Stürmer, des Nachwuchses, der Werdenden und Kommenden, und sie macht deutlich, dass die Entwicklung der Kunst nicht aufzuhalten ist, auch nicht mit der von der Stadtgemeinde ausgeübten hausherrlichen Gewalt. Das aus einem melancholisch-satirischen Gefühl heraus entstandene Titelblatt des Kataloges, das einen Hanswurst und einen Affen darstellt, die in grotesker Bewegung den immergrünen und immerblühenden Baum der Kunst oberhalb der Wurzeln abzusägen sich mühen, versinnbildlicht in drastischer Weise die Kunstsinnigkeit der christlichsozialen Wiener Stadtverwaltung; aber es übertreibt. Denn es mag wohl möglich sein, einen Ast des Kunstbaumes abzusägen, nicht aber ist es möglich den Stamm zu fällen. Und mehr als ein Ast — bildlich gesprochen — ist eine lokale Künstlervereinigung nicht. Freilich kann just der abgesägte Ast ein besonders starker, blüten- und früchtereicher sein, und da bleibt es allerdings immer bedauerlich, wenn er fallen soll. Beim Hagenbund trifft es nun zu, dass die ihm von der Wiener Stadtverwaltung verhängte Vernichtung bei allen wahren Freunden der Kunst tiefstes Bedauern auslöst. Der Hagenbund, der erkannt hatte, dass jeder Verein, der künstlerische Interessen vertritt und in der Lage ist, durch Veranstaltungen von Ausstellungen den Überblick über das gegenwärtige Kunstschaffen zu erweitern, geradezu die Verpflichtung hat der Öffentlichkeit möglichste Einsicht in die künstlerische Entwicklung jeder Richtung zu geben, muss sein tapferes



WILH. TRÜBNER, BILDNIS
AUSGESTELLT IN DER GROSSEN DRESDENER KUNSTAUSSTELLUNG

Eintreten für Kunstregungen, die sonst in Wien unterdrückt und totgeschwiegen worden wären, büssen, und zwar dadurch, dass man ihm, der kein Vermögen und kein eigenes Haus besitzt, die leih- das heisst pachtweise überlassenen Ausstellungsräume plötzlich kündigte. Es hielt ihn dies nicht davon ab, noch einmal für die Jugend offen einzutreten. In seinem Dasein gefährdet, weicht er der Gefahr nicht feige aus, lässt er sich nicht zur Konzessionsmacherei herbei, sondern bleibt er, was er stets war. Die sich einmal als Hohn, andermal als Wut äussernde Erbitterung seiner Gegner vermag an dieser Thatsache nichts zu ändern; denn wahr bleibt, dass eine seiner Ausstellungen uns oft mehr neue Kunst und damit Lebenserkenntnis vermittelte, als ein Dutzend der vom Künstlerhaus veranstalteten.

Eine harmonisch übereinstimmende Ausstellung ist die gegenwärtige freilich nicht, ihre verwirrende Vielfältigkeit durchschrillt vielmehr manche starke Dissonanz. Die auffallendste und zugleich auch bedeutendste Neuerscheinung dieser Ausstellung ist der Maler Egon Schiele. Er erschreckt die Wiener noch mehr als Kokoschka. Sie haben an einigen der von ihm gemalten Bildnisse erkannt, dass er das Innere des Menschen

nach aussen zu stülpen vermag, und sie grauen sich nun vor dem möglichen Anblick des bislang sorgsam Verborgenen. Was er malt? Bildnisse, Figurenbilder und Landschaften und vielerlei noch, denn bei ihm ist nicht die Not, ist der innere Überfluss schöpferisch geworden.

❊

Die Heimlosigkeit der beiden Wiener Künstlervereinigungen „Kunstschau" (Klimtgruppe) und „Hagenbund", und die der „Sezession" von Kunstreferenten der Gemeinde Wien, Stadtrat Schwer, für 1914 angedrohte zwangsweise Ausmietung aus dem von Olbrich errichteten Haus, haben den Zusammenschluss der genannten Gruppen zu einem „Bund österreichischer Künstler" bewirkt. Der neue Bund hat in seiner kürzlich abgehaltenen Vorstandsversammlung Gustav Klimt einstimmig auf die Dauer von fünf Jahren zum Präsidenten gewählt. Der Präsident, dem statutengemäss unbeschränkte Vollmacht zusteht, hat nun folgende Künstler in den Arbeitsausschuss berufen: Architekt Professor Josef Hoffmann als Vizepräsidenten, Maler Dr. Rudolf Junk als Schriftführer, Architekt Robert Oerley als Kassenverwalter, Bildhauer Anton Hanak und Maler Oskar Kokoschka als Ausschussmitglieder. Als Geschäftsführer des neuen Bundes fungiert der bisherige Sekretär des „Hagenbundes" Josef Krzizek. — A. R—r.



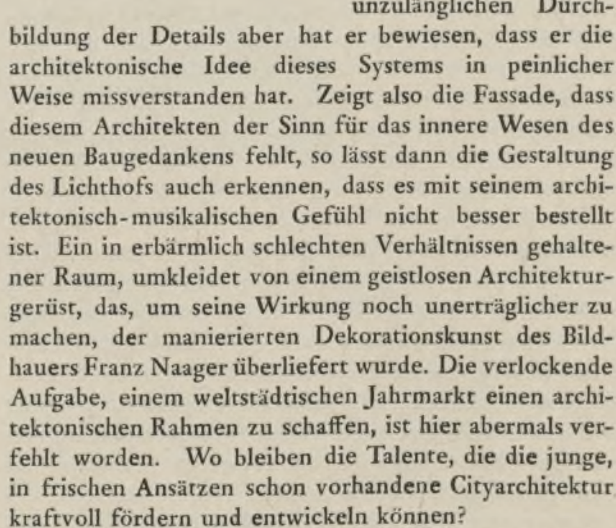
ALTES BERLINER HAUS, TAUBENSTR. 42

BERLIN

Das Alte stürzt. Nachdem vor wenigen Wochen durch Einleitung des Enteignungverfahrens das Schicksal des Inselspeichers besiegelt worden ist, kommt jetzt die Nachricht von der geplanten Niederreissung zweier charaktervoller Denkmäler aus der Zeit der besten Berliner Baukultur. Das Haus Mauerstrasse 36, dessen verwickelte Baugeschichte Hans Mackowsky in diesen Blättern schon ausführlich dargestellt hat (vgl. Kunst und Künstler, X, Heft 1), ist ein ausgezeichnetes Werk der Gontardschule, wahrscheinlich von Georg Chr. Unger erbaut. Die edle Front des Hauses und die schöne Hofanlage machen eine Erhaltung recht wünschenswert und es erscheint fast als selbstverständliche Pflicht der städtischen Kunstpflege, durch sorgsame Konservierung solcher unersetzlichen baukünstlerischen Werte alle etwaigen Rentabilitätsverluste auszugleichen. Eine der letzten Proben friderizianischer Privatarchitektur wird mit dem Haus Taubenstrasse 42 verschwinden. Die heiter spielerische Grazie dieser entzückenden Fassade ist häufig auf Knobelsdorff gedeutet worden. Man beklagt solche Verluste um so bitterer in dem Gefühl, dass hier ein blindwütender Unternehmergeist mit roher Hand die zartesten seelischen Werte zerstört, ohne dass er zugleich die Fähigkeit besässe, mit der eigenen Leistung auch nur annähernd ein Äquivalent dafür zu bieten.

❊

Der eben jetzt dem Verkehr übergebene Erweiterungsbau der Firma A. Wertheim in der Leipziger Strasse stellt ein eklatantes Beispiel der Stagnation dar, in die die ganze Berliner Baureform langsam, aber unaufhaltsam hineinzugeraten droht. Ein Bau wie dieser macht alle Erwartungen zunichte, die man an die Entwicklung einer selbständigen, originell grossstädtischen Cityarchitektur nach wenigen kühnen und durchaus ursprünglichen Proben glaubte knüpfen zu dürfen. Der Architekt Heinrich Schweitzer, der sich einen Schüler Messels nennt, hat für die neue Fassade das erste Achsensystem im Prinzip beibehalten, in der völlig unzulänglichen Durchbildung der Details aber hat er bewiesen, dass er die architektonische Idee dieses Systems in peinlicher Weise missverstanden hat. Zeigt also die Fassade, dass diesem Architekten der Sinn für das innere Wesen des neuen Baugedankens fehlt, so lässt dann die Gestaltung des Lichthofs auch erkennen, dass es mit seinem architektonisch-musikalischen Gefühl nicht besser bestellt ist. Ein in erbärmlich schlechten Verhältnissen gehaltener Raum, umkleidet von einem geistlosen Architekturgerüst, das, um seine Wirkung noch unerträglicher zu machen, der manierierten Dekorationskunst des Bildhauers Franz Naager überliefert wurde. Die verlockende Aufgabe, einem weltstädtischen Jahrmarkt einen architektonischen Rahmen zu schaffen, ist hier abermals verfehlt worden. Wo bleiben die Talente, die die junge, in frischen Ansätzen schon vorhandene Cityarchitektur kraftvoll fördern und entwickeln können?



Es scheint, als seien sie in den Reihen der Akademiker nicht zu finden, sondern es müsse auch hier der Anstoss von den Malern ausgehen. Der Berliner Plakatmaler Lucian Bernhard hat am Kurfürstendamm zwei Kaffeehäuser eingerichtet, die eine starke Probe für die

raumkünstlerische Begabung dieses Malers abgeben. Hier ist sehr geschickt die Raumwirkung auf neue Mittel gestellt: auf Licht und Farbe, die in überzeugender Weise zu Trägern der Raumstimmung gemacht wurden. Das Demimondaine eines solchen grossstädtischen Vergnügungslokals ist von Bernhard mit einer sehr witzigen, bühnenhaft pointierten Ausstattungskunst herausgeholt worden. Die Folie, die hier einem an sich nicht ganz vollwertigen gesellschaftlichen Betrieb geschaffen wurde, hat nichts Verstimmendes, weil Zweck und Mittel in ihrer geistigen Bedeutung fast bis zur Gleichgewichtslage angenähert sind. Bernhard tritt als Maler unbefangen und von keiner akademischen Vorbildung korrumpiert der neuen architektonischen Aufgabe gegenüber. Seine Naivität hat ihn viel schneller zu einem überzeugenden Resultat gelangen lassen, als es der mit Erinnerungen schwer überlastete Akademiker hätte finden können. Dieser wählt, gänzlich ratlos, in solchem Falle den Stil Louis XVI. oder den Style Empire und es glückt ihm damit, nicht nur keine neuen Werte zu schaffen, sondern, was schlimmer ist, auch noch die alten zu diskreditieren oder gänzlich zu vernichten.

W. C. Behrendt.



GLASFENSTER AUS NOTRE-DAME DE CHARTRES. DETAIL AUS DER GROSSEN ROSETTE

HAMBURG

Der Juni und Juli haben hier nichts Neues gebracht, was nicht im Reiche und in Berlin schon gezeigt worden wäre. Max Oppenheimer, Tewes, Palmié (†), Wilhelm Laage stellten bei Commeter aus. Der „Moderne Bund" erschien in Bocks Salon und schliesslich beglückte uns noch der Reklame-Unsinn des Herrn Walden, der „Futurismus", der von den Eintrittsgeldern der Neugierigen lebt.

Die sehr nützliche und fleissige Arbeit erschien in dem „Lexikon der bildenden Künstler Hamburgs"* von dem hiesigen Kunstfreund Ernst Rump. Es enthält ausser den notwendigen Lebensdaten ein Verzeichnis der Hauptwerke, der Ausstellungen und der Nachbildungen für jeden Künstler. Da ausser den in Hamburg geborenen und lebenden auch jene berücksichtigt sind, die nur vorübergehend durch Aufträge für die Kunsthalle und Private mit Hamburg in Berührung kamen, so ist eine Vollständigkeit erreicht, die dem neuen Lexikon als Nachschlage- und Quellwerk den höchsten Rang sichert. Eine Fülle von Illustrationen meist nach Werken lebender Künstler aus der reichen Sammlung des Verfassers erhöht den dokumentarischen Wert der Arbeit.

Hakon.

* Verlag Otto Bröcker & Co., Hamburg 1912.

FRANKFURT a. M.

Der *Frankfurter Kunstverein*, dessen Leitung sich vor der meisten verwandten Deutschen Vereinigungen durch eine grosszügige Kunstpflege auszeichnet, wartet in diesem Sommer mit einer Ausstellung der *„Klassischen Malerei Frankreichs im neunzehnten Jahrhundert"* auf. Zwar vertritt ihr Inhalt nicht ganz so befriedigend ihren Titel wie die im vorigen Jahre an gleicher Stelle gezeigte Hodlerausstellung. Zweifellos war der Rahmen zu weit gespannt, so dass kein erschöpfendes Bild des Künstlerischen Geschehens der an grossen Persönlichkeiten so reichen Epoche von Géricault bis Cézanne gegeben werden konnte. Bedenkt man zudem die Schwierigkeiten, eine Ausstellung von über hundert derartig wertvollen Werken aus festem Besitz oder aus dem Bereich des Grosshandels zusammenzuleihen, so wird man manche Lücke weniger empfinden. Leider sind gerade einige wirkliche Klassiker extra knapp charakterisiert. Wenn die Sonderbundausstellung in Köln sich der meisten verfügbaren v. Goghs bereits versichert hatte, so hätte man



J. FR. MILLET, DAMENBILDNIS
AUSGESTELLT IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

Auch die Erscheinung Géricaults ist einigermassen durch fünf Arbeiten umrissen, darunter das selten gezeigte „Närrin" aus dem Besitz des Dr. Eissler-Wien. Courbet ist mehr nach seiner etwas unangenehm-athletenhaften Seite hin vertreten. Neben den problematisch gebliebenen „Ringern" eine etwas düstere kleine Replik der Dresdner Steinklopfer, eine reichlich schwarz gewordene, jedenfalls nicht ganz vollendete Studie für eine monumentale „Schweinehirtin", ferner als abgeklärtestes Stück dieser Vereinigung ein herrlicher weiblicher Akt der Sammlung Köhler. Von Delacroix bekommt man neben der reichlich langweiligen „ingresken" Sibylle nur das ergreifende Werk der Sammlung Gerstenberg — „Zaras Tod" zu sehen. Auch das Bild von Degas wird durch ein erstes Werk der gleichen Sammlung — der „Place de la Concorde" — vor einer zu einseitigen Note (Pastellskizzen von Badenden und Balleteusen) bewahrt. Gern hätte man Corot etwas reicher bedacht gesehen. Neben den duftigen Landschaften — echten „Corots" — der Frankfurter Sammlungen Leo Lehmann und Louis Jay wären geradezu einige seiner figürlichen Kompositionen in der Art der einzig hier vertretenen „Mandolinenspielerin" des Barons Herzog vonnöten gewesen. Auch Millet — von dem nur das fast florentinisch anmutende Bildnis seiner Schwägerin und eine wenig charakteristische Land-

die hier zu Wege gebrachte Vertretung (Porträt des Dr. Gaches der Frankfurter Städtischen Galerie, Frauenporträt und ein gleichgültiges Blumenstilleben) lieber ausfallen lassen sollen. Zumal hier wie in Köln die Frage offen bleibt, ob man v. Gogh überhaupt zur klassischen französischen Malerei zählen soll, ihm nicht vielmehr eine Sonderstellung als spezifisch niederdeutsches Temperament einräumen muss. Dafür hätten sich Sisley und Pissaro, ja Monet mit weniger Aufwand erklären lassen. Auch auf die etwas sinnlose Vertretung Ingres durch eine einzige handgrosse Kopfstudie, die allzu liebenswürdigen Blumenstillleben Fantins, die freundlichen Belanglosigkeiten von Cross und Seurat und dies pikant verblasene Schlafzimmerinterieur Bonnards hätte man gern verzichtet.

Das sonst Gebotene entbehrt nicht des Niveaus. Besonders geglückt ist die Vertretung Renoirs. Neben dem schönen „Spaziergang" siebziger Jahre aus der Sammlung B. Köhler-Berlin fällt ein ganz hervorragendes späteres Blumenstück von einer, dem Künstler in jener Zeit selten glückenden Festigkeit auf. Von Manet werden neben den bekannteren „Bar aux Folies Bergères" und dem „Porträt der Rositta Maury" — seit jüngster Zeit in der Sammlung B. Köhler-Berlin — ein überraschend farbiges und körperliches „Pfirsichstilleben" aus der Sammlung A. Ullmann-Frankfurt und ein reichlich bravouröses „Porträt der Frau Manet" (Bes. O. Gerstenberg-Berlin) gezeigt.



TH. GÉRICAULT, SELBSTBILDNIS
AUSGESTELLT IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

schaft zu sehen sind, ferner Monticelli und Toulouse-Lautrec hätten eine weniger einseitige Würdigung verdient.

Den stärksten Eindruck hinterlassen die Kollektionen Daumier und Cézanne. Von jedem sind recht bezeichnende Werke vorhanden. Von Daumier das „Drama" aus der Münchener Pinakothek, eine packende Aquarellzeichnung einer „Parlamentssitzung" voll bitteren Hohnes und einzigartiger Charakteristik. Dann Cézannes „Alte Frau mit Rosenkranz", dazu zwei weibliche Porträts und ein Gartenbild.

Und das bleibende dieser Ausstellung? Zunächst für die Frankfurter die etwas bittere Erkenntnis, wie viel die heimischen Maler, besonders die des Cronbergkreises Scholderer, Viktor Müller, Peter Burnitz, auch Trübner, Thoma jenseits des Rheines sich zu eigen machten, dann die Erinnerung an die eine Wand: in der Mitte die „Bar Manets", daneben zwei der steilen unfassbaren Frauenporträts und das strahlende Gartenbild Cézannes auf violettem Grunde.

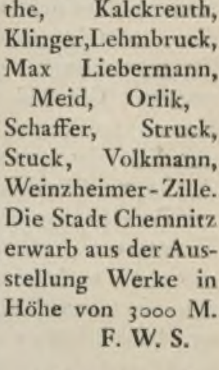


PAUL CÉZANNE, DAMENBILDNIS
AUSGESTELLT IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

Wohl nie hat man die „Bar" herrlicher gesehen. Zugleich müsste man aber auch erkennen, dass keine Brücke von der in Manet noch nachlebenden Tradition des barocken Helldunkels zu dieser ganz neuen Art der harmonisch sich bedingenden Farbigkeit Cézannes zu schlagen möglich ist. Manet bedeutet trotz aller persönlichen Genialität das Ende einer Reihe, Cézanne tritt immer klarer als der Bahnbrecher für die neue Zeit in die Erscheinung. Fried. Lübbecke.

CHEMNITZ

Am 30. Juni wurde die von der „Kunsthütte" veranstaltete vierte Graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes geschlossen. Sie zeichnete sich durch Reichhaltigkeit bei gutem Niveau und durch besonders glückliche Gruppierung aus, die vor allem auch durch die grossen lichten Räume des König Albert-Museums ermöglicht wurde. Das Verkaufsresultat erreichte die Höhe von 22000 M. und steht unter den graphischen Ausstellungen des Künstlerbundes an erster Stelle. Das meiste Interesse fanden bei den Käufern Werke von Beckmann, Corinth, Engelhardt-Kyffhäuser, Carlos Grethe, Kalckreuth, Klinger, Lehmbruck, Max Liebermann, Meid, Orlik, Schaffer, Struck, Stuck, Volkmann, Weinzheimer-Zille. Die Stadt Chemnitz erwarb aus der Ausstellung Werke in Höhe von 3000 M.



F. W. S.

DÜSSELDORF

„Wie verlautet," hiess es im Juli-Heft an dieser Stelle, „musste sich die Stadt Düsseldorf zu Erwerbungen aus der Sammlung Nemes im Betrage der ebengenannten Summe (400000 M.) verpflichten*." Diese Mitteilung wird von beteiligter Seite dementiert. Leider, muss man vielleicht sagen; denn so sehr der Ankauf in der gemeinten Form die Kritik herausforderte, so erspriesslich hätte er, in vernünftiger Weise betrieben, sein können. Es wäre eben alles auf die Auswahl der Werke angekommen. — Der Ankauf der ganzen

* Anm. der Red.: Herr von Nemes und der Oberbürgermeister von Düsseldorf haben diese Mitteilung in Zuschriften an uns als falsch bezeichnet. Herr von Nemes mit dem Zusatz, diese Mitteilung sei geeignet, sein Ansehen vor der künstlerischen Welt zu diskreditieren. Wir berichtigen also hiermit, geben Herrn von Nemes zugleich aber den Rat, konsequent auch stets zu dementieren, wenn Tageszeitungen immer wieder von Verkäufen zu berichten wissen. Viele von denen, die an der schönen Sammlung Interesse haben, sprechen so laut ihre Überzeugung aus, dass Herr von Nemes bei guter

Galerie, wie er (von vielen Seiten in Düsseldorf) gewünscht wird, wäre thöricht und wegen der Geldfrage — es handelt sich dabei um etwa 7 Millionen Mark — und gegen den Willen des cézannefeindlichen Teils der Akademie nicht so einfach durchzuführen. Die Galerie ist an manchen Gliedern schwach, aber Nemes hat offenbar den Blick für Qualität. Sie setzt als Ganzes in Erstaunen und wirkt verführerisch. Die 122 Bilder der Sammlung sind in den zwei Haupt- und zwei schmalen Nebensälen des oberen Stockwerkes der Städtischen Kunsthalle für den Anblick erfreulich und auch mit Hinsicht auf die kunsthistorischen Zusammenhänge gut gehängt. Der Saal der Grecos und Goyas ist der Saal der grossen Anstiege, Überblicke und Perspektiven. Mit Tintorettos „Auferstehung" rücken wir schon in Grecos Nähe; aus dessen Bildnis des Louis Gonzaga sieht bereits Velasquez in Farbe und Haltung. Im linken von Goyas „Zwei Trinkern" kündet Daumier sich an. — Der ebengenannte Saal, die zwei Nebensäle mit den modernen Franzosen, und in dem andern grossen Saal das Stückchen Wand mit drei guten Bildern des Barthel Bruyn und zweien des grossen Gerard David, beherrschen die Sammlung. Italien fällt leider aus und die schönen niederländischen Stücke der Sammlung, wie Rembrandts „David", Teniers „le roi boit" u. a. sind hier nicht zu sehen. Es hängt da ein angeblicher Vater Rembrandts, aus der Sammlung Boehler, den wir nach den Darlegungen Bodes (Zeitschrift für bildende Kunst, XXIII, S. 218) für echt ansehen müssen. Fällt dieses Bild durch seine exzeptionelle Anbringung auf, so durch Qualität ein Strandstilleben von Beyeren, eine Landschaft mit Kühen von Aelbert Cuip. Franzosen und Engländer (von denen ein Constable bedeutend ist) sind ebenso schwach vertreten wie die Flamen.



AUG. RENOIR, BLUMENSTÜCK
AUSGESTELLT IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

Die Sensation der Galerie ist Greco, Cézanne hat vieles von ihm. Beide sind Mystiker, am Anfang war bei ihnen der Rhythmus ihres inneren Schauens. Wie er bei Greco klingt, kann man nicht fassen, aber er muss stimmen, denn wir könnten in seinen Bildern nichts verschieben oder uns in einer anderen Farbe denken. Dabei ist er Spanier, was man an seinen Gesichtern sieht, und Barockkünstler. Er gebraucht wie Michelangelo die Dissonanz als Kompositionsmittel. Aus den Händen, die sich um einen Christusknaben herumlegen, macht er ein herrliches Ornament; ein andermal schafft er aus ihren Bewegungsrichtungen ein Parallelogramm der Bildkräfte. Überall die Verschiebungen, die Grecosche Gebärde; er ist der grosse Stilist, auch in der Farbe: sie ist fern-ab von allen Prinzipien. Er malt ein paar Hände zum Beispiel unbeirrt von der naturalistischen Form, und ohne an ihr zu kleben. Dabei vermag er nicht nur jenen lebendigen Dingen, sondern auch jeglicher amorphen und pflanzlichen Form menschlicher Individualität zu verleihen. Sei es die kristallinische Höhle des Himmels, ein Stückchen Landschaft, ein Ast am Boden, es lebt. Das Bild „Christus am Ölberg" wird dadurch von einer Poeschen Suggestionskraft und seltsamem Mesmerismus erfüllt. Vorn liegen die Apostel in unheimlichen Farbträumen, dahinter vollzieht sich im Glanz eines himmlischen Lichts das Wunderbare.

Neben der fabelhaften, ungehemmten Ausdruckskraft der ausgestellten sechs Bilder des Greco kommt die gleiche Zahl der Goyas nur langsam auf. Merkwürdigerweise erscheint ein Zug zum Naturalismus bei ihm als veredelnd. Wo von ihm der Weg zu Daumier führt, sagte ich schon. Von diesem kommen wir zu der festen nature Courbets, weiter zu Manet mit den Pfirsichen, der Rue de Berne und noch drei Bildern. Während sich der Impressionismus in Degas, eine Zeitlang

Gelegenheit ganz oder teilweise verkaufen will, dass eine Annahme, wie die im vorigen Heft mitgeteilte, durchaus nicht frivol erscheint. Solche Behauptungen werden auch immer wieder auftauchen, solange Herr von Nemes nicht kategorisch erklärt, er zeige seine Sammlung in deutschen Kunstzentren nur zum Zwecke einer wirksamen Propaganda für gute Kunst.

in Renoir und Gauguin weiter entwickelt, entstehen in Cézannes (der glänzend mit drei Stilleben, einem Akt und einer Landschaft vertreten ist) und van Gogh die ersten Vertreter der modernen Romantik. Zwischen den köstlichen Pfirsichen Manets und einer Frucht auf einem der drei Stilleben Cézannes besteht mehr als ein Unterschied des Temperaments. Dazwischen liegt eine Epoche. P. M.



AUKTIONSNACHRICHTEN

Einfuhr von Kunstwerken in die Vereinigten Staaten von Nordamerika

Nach den Amtlichen Nachrichten, die auf einem Bericht des Handelssachverständigen beim Kaiserlichen General-Konsulat in Neuyork fussen, ist Deutschland an der Einfuhr von Kunstwerken nach den Vereinigten Staaten nur verhältnismässig gering beteiligt, während Frankreich etwa das zehnfache, England das vier- bis fünffache an Wert nach dort ausgeführt hat.

In den früheren Tarifen waren alle Kunstwerke, mit Ausnahme der von Künstlern amerikanischer Nationalität im Ausland hergestellten, zollpflichtig. Ausnahmen konnten für Kunstwerke zugelassen werden, die nur für bestimmte Zeit zu Ausstellungszwecken eingeführt wurden, oder für öffentliche Museen, Galerien und Bildungsanstalten bestimmt waren. Nunmehr sind aber auf Grund des neuen Zolltarifs von 1909 bekanntlich ausser den Erzeugnissen amerikanischer Nationalität, alle Kunstwerke im engeren Sinne zollfrei, sofern ihr Alter nachweislich höher ist als zwanzig Jahre. Unter Kunstwerken im engeren Sinne versteht die Zollbehörde Gemälde in Öl-, Wasser-, Pastell- und anderen Farben, Handzeichnungen, Skizzen, Radierungen und Stiche sowie Skulpturen; Bronzebildwerke, von dem Originalmodell des Künstlers abgeformt und gegossen, gelten dagegen nicht als zollfrei.

Auch Kunstwerke im weiteren Sinne sind zollfrei, sofern ihr Alter nachweislich höher ist als hundert Jahre. Zu diesen Kunstwerken rechnet man auch kunstgewerbliche Gegenstände in Bronze, Terrakotta, Porzellan und andere keramische kunstgewerbliche Erzeugnisse, ferner gewirkte und gewebte Wandbekleidungen, Gobelins, Glasfenster, Kronleuchter, Stand- und Wanduhren, alte Möbel, Kirchenaltäre, Hausgeräte und Gebrauchsgegenstände, kurz alle Antiquitäten, sofern sie einen kunst- oder höheren kunstgewerblichen Wert haben; ferner auch Sammlungen zur Darstellung der Entwicklung von Kunst und Kunstgewerbe.

Die neuen Bestimmungen haben bewirkt, dass die Gesamteinfuhr von Kunstwerken in die Vereinigten Staaten sich von 1909 auf 1911 schätzungsweise auf den sechsfachen Wert steigerte. Diese und die nachstehenden Ziffern geben den Wert der Einfuhr von Kunstwerken mit Ausnahme jener von amerikanischen Künstlern aus dem Auslande und für Ausstellungen vorübergehend eingegangen an, die in den Jahren 1906 bis 1911 gekauft worden sind:

1906	1907	1908	
4141849	5160569	3911125	Dollars
1909	1910	1911	
3239168	20344324	22100000	Dollars.

Die Zahlen für 1911 beruhen auf Schätzung. Infolge der Zollfreiheit sind auch viele ältere Gemälde von hohem Werte noch im letzten Jahre angekauft worden. Das kann daraus entnommen werden, dass die Einfuhrwerte in 1911 weiter gestiegen sind, sich also nicht mit dem ersten Jahre (1910) der Zollfreiheit erschöpften.

Der Anteil, den die einzelnen Ländern an der oben genannten Gesamteinfuhr hatten, beziffert sich für 1909 bis 1911 wie folgt:

	1909	1910	1911
Frankreich	922741	9035512	11750000
England	1160472	8721881	6900000
Deutschland	292868	936355	1250000
Italien	301327	618883	1000000
Holland	57756	344261	195000

In noch geringerem Masse als Deutschland sind die veränderten Verhältnisse für Italien und Holland zum Vorteil geworden. Frankreich hat schon nach den fünf Monaten August bis Dezember 1909 des neuen Tarifs eine Ausfuhrziffer vom vierfachen Betrage von 1908 zu verzeichnen, denn 1908 exportierte es nur für 2481157 Dollars. Im Jahre 1910/11 scheint sich die Aufmerksamkeit der Käufer mehr auf Deutschland zu lenken.

Über die Anteile der Einfuhr moderner Kunstwerke, unter zwanzig Jahre alt, im Jahre 1910 ergiebt die Statistik folgende Zahlen: Gesamteinfuhr: 1701193 Dollars. Davon entfallen auf Frankreich 594021, auf England 472030, auf Deutschland 133305 und auf Italien 285838 Dollars. Im Vergleich zum Jahr 1909 hat Italien die geringste Einbusse erlitten, dessen moderne Kunstwerke, besonders die bekannten Marmorskulpturen, beim amerikanischen Publikum grossen Anklang finden.

Bemerkenswert ist, dass von 1907 auf 1908 sowohl die Gesamteinfuhr als auch die Einfuhr aller beteiligten einzelnen Staaten eine ziemlich bedeutende Abnahme zeigt: bei Frankreich von 3163020 auf 2481157, bei England von 995080 auf 777048, bei Deutschland von 230692 auf 129466 Dollars.

P. H.



CHRONIK

KRITIKERPREISE

Das Komité der grossen Internationalen Kunstausstellung in Rom 1911 hatte eine Anzahl von Geldpreisen in beträchtlicher Höhe ausgesetzt für die besten Kritiken. Der Erfolg scheint die Mühe gelohnt zu haben, denn die Veranstalter der diesjährigen Internationalen in Venedig haben das Beispiel nachgeahmt. Trotzdem die Ausstellung in Venedig schlecht ist, jedenfalls viel schlechter als die römische, haben sich eine grosse Anzahl von Kritikern am Start eingefunden, und die Ausstellung hat in Italien eine glänzende Presse.

Wir leben in einer Zeit, wo es sehr schwer ist, überhaupt ernsthafte Kritiker für Glaspalastvorführungen zu finden. Kein Mensch hat Lust, Kritiken über Kunstausstellungen zu schreiben, kein Mensch ausser den betreffenden Gelobten und Getadelten hat Lust, sie zu lesen. Die Zeitungen haben glücklicherweise den Raum für die Rezensionen auf das Mindestmaass eingeschränkt in Deutschland und Frankreich so gut wie in England. Das kommt: die Schlachten sind geschlagen, die Toten sind gezählt und begraben und wir haben Frieden. In der Ferne kämpfen ein paar Vorposten für neue kommende Dinge, die Auseinandersetzungen sind fast durchweg prinzipieller Art, man giebt Erklärungen und Beleuchtungen der neuen Expressionisten- und Futuristen- und Kubisten-Probleme. Die Schriftsteller sind meistens die Künstler selbst. Das Übrige wird von ausgedienten Leuten im Gartenlaubenstil prompt besorgt. Ob das ein Kritiker ist, dessen bessere Tage um eine Generation zurückliegen, oder ein Maler, dessen schlechtere Tage um zwei Generationen, spielt dabei keine Rolle. Auf der ganzen Linie siegt die weitestgehende Kritikmüdigkeit.

Das Mittel, das die Italiener hiergegen erfunden haben, ist bedenklich und thöricht. Es kann doch nicht mit rechten Dingen zugeben, dass jenes ἀεῖ ἀριστεύειν, das man bei dem Gros der Künstler vergeblich sucht, plötzlich auf die Rezensenten übergesprungen sein soll. „Wo nichts ist" usw. Und was ist eine „gute" Kritik? Und was ist dann die „beste" Kritik? Man sollte meinen dass die beste Kritik die sei, welche schonungslos die grossen Werte von den kleinen unterscheidet, die unabhängigste Art der Beurteilung, die nur auf die wenigen grossen Leistungen Gewicht legt und, wenn's sein muss, das Unrechte so lange kurz und klein analysiert, dass es nicht mehr kriechen kann. Solche Kritiken pflegen selten und sie pflegen kurz zu sein. Um sie hervorzuzaubern, da nützt kein Preis; sie kommen immer nur „trotzdem" und manchmal „nun gerade". Bei einer Preisverteilung für Kunstkritik hätte Ludwig Pietsch immer den ersten bekommen. Er hat nie jemand beleidigt, oder wenn er jemand beleidigen wollte, kam er zufällig immer an jemand, den er gar nicht beleidigen konnte (wegen seines Mangels an zureichender Einsicht). Er hat es der Mittelmässigkeit immer recht gemacht, den Einzelnen sowohl wie der ganzen Veranstaltung. Der ganzen Veranstaltung — das ist hier der heimliche Kaiser. „Die Ausstellung, die ihr da gemacht habt, ist hochinteressant,

seht einmal, ich habe Endloses darüber zu sagen und werde doch nicht fertig." Das ist im Sinne der Veranstalter die beste Kritik, die den ganzen Reichtum gar nicht bewältigen kann. Denn wenn auch nicht die Veranstalter alle namentlich in der Jury für Kritikerpreise sitzen, so doch gewiss die Anderen, die auch derselben Majorität angehören und die ebenfalls für den „Erfolg" sind. Eine Kritik, die eine mittelmässige Ausstellung kurz „mittelmässig" nennt, (zu deutsch: langweilig), wird nie für gut befunden werden. So werden die italienischen Rezensenten, ohne bestochen zu sein, zu lauter kleinen Pietschen gemacht.

Dies ist leider keine national-italienische Angelegenheit. Auch die Kritiker auswärtiger Zeitschriften haben Teil an dem Wettbewerb, und in Rom haben einige von ihnen auch Preise bekommen. E. Waldmann.

❋

Reinhold Kiehl, der bisherige Stadtbaurat der Gemeinde Neu-Kölln, ist mit überwiegender Stimmenmehrheit zum Stadtbaubeamten des Zweckverbandes Gross-Berlin gewählt worden. Diese Wahl ist glücklich zu nennen und gestattet die angenehmsten Erwartungen an die künftige Verwaltung dieses neu geschaffenen und bedeutungsvollen Amtes zu knüpfen. Kiehl hat sich bisher nicht nur als ein Mann der neuen Gesinnung bewährt, er hat sich auch praktisch mit entschiedener Thatkraft, mit Entschlossenheit und Energie für seine Überzeugungen eingesetzt. Seine erfolgreiche und ungewöhnlich fruchtbare Arbeit in Neu-Kölln hat bewirkt, dass diese Kommune das bestgeleitete Hochbauamt unter den Vorortgemeinden Gross-Berlins besitzt. Für sein neues Amt bringt Kiehl die besten Eigenschaften mit: praktische Erfahrung auf künstlerischem und verwaltungstechnischem Gebiet, eine genaue Kenntnis der Berliner Verhältnisse und einen lebendigen Sinn für die spezifischen Grossstadtprobleme, für die verwickelten Fragen über Entwicklung und Organisation. Man wird, auf die Qualitäten dieser Persönlichkeit vertrauend, sich der Hoffnung hingeben dürfen, dass die städtebaulichen Entschliessungen des Zweckverbandes nunmehr in überlegter Weise vorbereitet und in günstigem Sinne beeinflusst werden. W. C. B.

❋

Den Studierenden der Berliner Kunstakademie hat Anton von Werner seine Jahresrede gehalten. An der Hand der Werke Paul Meyerheims, der jüngst seinen siebenzigsten Geburtstag gefeiert hat, erklärte der Kunstdirektor das Wesen der Genremalerei. Und er meinte, es müsse einem die Schamröte ins Gesicht steigen über das, was heute als Kunst bezeichnet wird – eine Äusserung die erklärlich wird, wenn man bedenkt, dass die Bilder, die Anton von Werner gemalt hat, heute nicht mehr zur Kunst gerechnet werden. Unter anderem hat der Direktor seinen Schülern eine reizende Anekdote erzählt, die unsterblich zu werden verdient. Er teilte von der Schriftstellerin Ilse Frapan mit, was diese in einer ihrer Novellen erzählt: sie habe einst in Hamburg den schmutzigen Hof eines alten Hauses gezeichnet, habe die Zeichnung aber zerrissen, als sie erfuhr, dass das Haus unsittlichen Zwecken dient. Anton von Werner hat daraufhin begeistert ausgerufen: das ist künstlerische Ehrlichkeit! Wir schlagen Meister Anton vor, nach diesem Rezept eine Kunstgeschichte zu schreiben und entsprechende Zensuren darin auszuteilen. Das könnte ein sehr originelles Buch werden, etwas wie eine „Umwertung aller Werte".

Aber es ist doch etwas in der Handlungsweise Ilse Frapans, das uns gefällt. Nämlich das Zerreissen an sich. Wenn doch recht viele der Hörer jener Jahresrede, wenn doch Anton von Werner selbst der Schriftstellerin in diesem Punkte nachahmen möchten, wenn sie der deutschen Kunst doch den grossen Dienst leisten wollten möglichst viele ihrer Werke zu zerreissen! Wir würden voll Dankbarkeit dann nach den Motiven gar nicht fragen.


..r





NEUE BÜCHER

BESPROCHEN VON EMIL SCHÄFFER

Ulmer Kunst. Im Auftrage des Ulmer Lehrervereins herausgegeben von Julius Baum. Stuttgart und Leipzig. Deutsche Verlagsanstalt 1911.

Solche Bücher müsste jede deutsche Stadt herausgeben, die sich einer alten Kunst-Tradition rühmen darf, und wenn der Magistrat knausert, sollte sich, wie eben in Ulm, ein Verein finden, der die Kosten trägt, — und wäre es auch nur einer zur Hebung des Fremdenverkehrs. Spottbillig gleich diesem Bande müssten all' jene Bücher sein, in vielen Tausenden von Exemplaren durchs Land flattern und ihrer schlichten, aber darum nur um so eindringlicheren Sachlichkeit würde es leichter gelingen, überall Freude am Eigenen zu wecken, die Deutschen zur deutschen Kunst zu bekehren als dem sentimentalen Pathos gewisser kunsthistorischer Wanderprediger. Nahezu hundert vortreffliche Reproduktionen, unter denen man nur die Angabe der Maasse ungern vermisst, machen uns hier mit den Hauptwerke jener Meister bekannt, die Ulms Malerei und Plastik geschaffen oder zur Grösse geführt haben. Diesen Abbildungen hat Julius Baum, einer der besten Kenner des Ulmer Kunstschaffens, eine ausgezeichnete Einleitung vorausgeschickt, die neben der vollständigen Beherrschung des Stoffes Baums ehrliche Freude an der schwäbischen Kunst bekundet, eine Liebe, die ihn sogar zur Ungerechtigkeit gegen die fränkische verleitet. Oder ist Dürers „Holzschuher" wirklich „wegen seiner Tüftelei so schwer geniessbar?" Mir wenigstens scheint es schwerer geniessbar, wenn man statt eines althergebrachten Lehnwortes wie „Pietà" das entsetzliche „Erbärmdebild" lesen muss, mehr Tüftelei, wenn man „Apostel" mit „Zwölfbote" übersetzt. Martin Luther hat unbedenklich von Aposteln gesprochen und deutscher, meine ich, als dieser deutscheste Mann braucht doch selbst ein Spezial . . . . pardon, ein Sonderforscher für schwäbische Kunst nicht zu sein.

Casimir v. Chledowski. Der Hof von Ferrara. Mit 36 Vollbildern. Autorisierte Übersetzung aus dem Polnischen von Rosa Schapire. Verlag Julius Bard. Berlin 1910.

Die polnische Original-Ausgabe dieses Werkes hat im „Giornale storico della letteratura italiana" ein sehr berühmter Gelehrter mit einer unfreundlichen Kritik bedacht, die in der Frage gipfelte, wen solche Bücher, die unsere Kenntnis des Thatsächlichen nicht bereichern und hinter denen auch keine starke Persönlichkeit steht, denn eigentlich interessieren. Rodolfo Reniers Frage lässt sich leicht beantworten. Es giebt nämlich Menschen, die dem verödeten Ferrara, seinen langsam bröckelnden Palästen und dem Gigantentrotz des estensischen Kastelles unvergessbare Stimmungseindrücke danken, oder andere wieder, die Goethes „Tasso" lieben, Byrons „Parisina", Mayers „Angela Borgia" gelesen haben und in Galerien gern vor den Gemälden der Ferraresischen Maler stehen bleiben. Sie alle möchten wohl gern etwas über diese Stadt, ihre Tyrannen, ihre Dichter und ihre Maler wissen, können aber diesem Wunsche nicht so viel Zeit opfern, wie es etwa das Studium der fünf dicken Bände von Frizzis „Memorie per le storia di Ferrara" erfordert. Und diese Ungelehrten, die belehrt sein und doch auch dabei ein immer fesselndes, auf keiner Seite langweilendes Buch lesen wollen, sie dürften Chledowski für sein reizvolles und von Rosa Schapire vortrefflich übersetztes Werk gewiss

Dank zollen. Der würde allerdings noch herzlicher sein, wenn Chledowski den Reproduktionen, die das Buch schmücken, mehr Interesse entgegen gebracht hätte: von den Titeln unter den Bildern sind nämlich nicht weniger als sieben irgendeiner Korrektur bedürftig und das angebliche „Portrait der Vittoria Colonna von Pontormo" rührt weder von diesem Künstler her noch stellt es überhaupt die Freundin Michel-Angelos dar.

Corrado Ricci. Geschichte der Kunst in Nord-Italien. Julius Hoffmann Verlag. Stuttgart MCMXI.

Corrado Ricci, der Bode Italiens, hat seine enormen und vielfältigen Verdienste um die Kunstwissenschaft durch dieses Buch leider nicht vermehrt. Das Laienpublikum wird sich von seiner allzu trockenen „Baedecker-Weis'" gelangweilt, von den endlos aneinander gereihten Namen und Jahreszahlen verwirrt, und durch das miserable Deutsch der Übersetzung beleidigt fühlen; der Kunsthistoriker wird das Werk allerdings oft zur Hand nehmen müssen, aber nicht wegen des Textes, sondern um der nahezu vollständigen und übersichtlichen Bibliographie willen, die Corrado Ricci jedem Kapitel beigab. Der Verleger hat diese Publikation — ein Beitrag zur Amerikanisierung der Buchausstattung —! mit nicht weniger als siebenhundert und siebenzig Illustrationen „geschmückt". Die Zahl soll imponieren, die Masse durch Masse bezwungen werden, aber vielleicht giebt es noch Menschen, die sich fragen, welcher ästhetische oder praktische Wert einer Reproduktion nach einem Riesenfresko des Giulio Romano zukommt, die, genau gemessen, sechs und einen halben Zentimeter hoch und vier Zentimenter breit ist?

H. T. Kroeber. Die Einzelporträts des Sandro Botticelli. Mit 30 Abbildungen auf 12 Tafeln in Lichtdruck. Leipzig. Verlag von Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1911.

Nachdem Berenoen einen Teil der Porträts, die früher dem Botticelli zugewiesen wurden, aus dem Werke dieses Grossen gestrichen hatte und Horne sogar nur das Bildnis des Piero de' Medici in den Uffizien als eigenhändige Schöpfung Botticellis gelten liess, überrascht uns nunmehr Kroeber mit der frohen Kunde, dass wir nicht weniger als dreizehn Porträts von Botticellis Hand besitzen. Den Glauben an die Botschaft soll uns ein Studium der räumlich-plastischen Beziehungen lehren, die auf etlichen Bildnissen des Florentiner Quattrocento zwischen den Figuren und den Hintergründen bestehen. Aus der Analyse dieser Relationen ergiebt sich neben der Autorschaft Botticellis an all' diesen Porträts wie von selbst auch deren Chronologie ... Es thut mir leid, gestehen zu müssen, dass ich Kroebers Versuch für missglückt halte und auch nicht glaube, dass seine Methode zu einem Erfolge führen konnte; denn zum Ausgangspunkt für seine Deduktionen nahm er ein Bildnis des Giuliano de' Medici in Bergamo, bei dem Botticellis Autorschaft alles eher als gesichert ist, und zu einem Bau, der auf schwankendem Grunde errichtet wird, kann ich kein Zutrauen hegen. Ein zweites Beispiel: Am Endpunkt der Entwickelung Botticellis, „am Übergang zum Cinquecento" steht für Kroeber das „männliche Bildnis" der Sammlung Eduard Simon zu Berlin. Hier aber ist, was Kroeber nicht wusste, der Dichter Marullus Tarchiagnota porträtiert, und aus dessen Biographie erhellt, dass dieses Bildnis kaum zu den Spätwerken Botticellis gehört haben wird. Und warum ist von einer gewiss eigenhändigen Schöpfung Botticellis, dem Porträt des Arztes Lorenzano der Sammlung Lazzaroni zu Paris in dem ganzen Buche nicht die Rede? Venturi hat es vor einigen Jahren publiziert, aber die Literatur zu seinem Thema scheint, wie man bisweilen bemerkt, Kröber überhaupt nicht interessiert zu haben. Dagegen ist er, wie der Schluss seines Vorwortes zeigt, von der Bedeutung seines „Erkenntnismittels" felsenfest überzeugt, und weil, besonders bei Erstlingswerken, Enttäuschungen weh thun, so wünsche ich ihm aufrichtig, sein Buch möge Leser finden, die sich auf seine Seite stellen und mir unrecht geben.

Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Kunst. Aus dem Nachlass Gustav Ludwigs. Herausgegeben von Wilhelm Bode. Georg Gronau. Detlev Freiherr von Hadeln. — Italienische Forschungen herausgegeben vom kunsthistorischen Institut in Florenz. Vierter Band. Verlag von Bruno Cassirer in Berlin 1911.

Als im Januar 1905 die Zeitungen berichteten, die Stadt Venedig habe für Gustav Ludwig, der dort gestorben war, in der Basilika des heiligen Markus eine Totenfeier gerüstet, fragten wohl Manche verwundert, um welcher Verdienste willen die Venezianer diesen Fremden also feierten. Die Antwort ist kurz und birgt doch den Inhalt einer zehnjährigen rastlosen Thätigkeit. Gustav Ludwig hat mit tausendfachem Lichte das Dunkel der venezianischen Künstler- und Bildergeschichte erhellt, die Zusammenhänge zwischen der venezianischen Malerei und ihren geistigen und kulturellen Vorbedingungen klargelegt. In Aufsätzen und in einer ungemein reichhaltigen Monographie über Carpaccio, den heiteren Legendenerzähler. Aber gerade, als er die Summe aus seinen Einzelstudien ziehen, uns die Geschichte des häuslichen Lebens der Venezianer schenken wollte, starb Ludwig und mit ihm der Einzige, der ein solches Werk hätte schreiben können. In seinem literarischen Nachlass fanden sich Kopien von Urkunden, Auszüge aus Inventaren, Testamenten, Protokollen, und damit wenigstens diese kostbaren Funde Ludwigs der Wissenschaft gerettet würden, haben die beiden besten deutschen Kenner der venezianischen Kunst, Georg Gronau und Detlev von Hadeln mit unendlicher Mühe diesen Wust von Papieren gesichtet und die wertvollsten Dokumente, begleitet von gründlichen Erläuterungen, soeben veröffentlicht. In weitere Kreise dürfte

dieser Band, zu dem Bode das Vorwort und Gronau noch einen sehr feinen Essay über Ludwig beisteuerte, kaum dringen, die Kunstgeschichte aber ist den beiden Männer, die in so selbstloser Weise das Andenken des Toten ehrten, zu aufrichtigem Danke verpflichtet.

Gustav Glück. Peter Bruegels des Älteren Gemälde im Kunsthistorischem Hofmuseum zu Wien. Brüssel, G. van Oest et Cie., 1910.

Die fünfzehn Lichtdrucke dieses Werkes sind leider so flau geraten, dass sie nur schwache Kunde von der Macht und Herrlichkeit der Originale geben, und da wir gute Photographien nach den Schöpfungen Bruegels ja überall zu kaufen bekommen, so dürfte man das Buch als überflüssig beiseite schieben, wenn es nicht Gustav Glück mit einer Studie eingeleitet hätte, die Bruegels Kunst unter gänzlich neuen Gesichtspunkten betrachtet. Im Gegensatz zu der landläufigen Meinung, die den „Bauern-Bruegel" zu einem demokratischen Künstler stempelte, behauptet Glück, dass Bruegel, als er seine Monatsbilder oder die genrehaften und zugleich moralisierenden Szenen aus dem Leben der Dorfbewohner malte, nicht im Entferntesten daran gedacht hat, eine „Kunst fürs Volk" zu schaffen, sondern gerade mit der Pflege dieses Stoffgebietes sich zu den Traditionen der burgundischen Hofkunst bekannte. Denn ähnliche Schilderungen fanden sich bereits auf Gobelins des fünfzehnten Jahrhunderts und in Gemälden, die zwar auf Leinwand, aber nur mit Wasserfarben gemalt waren, so dass infolgedessen nur wenige sich bis zu unseren Tagen erhielten. Demnach hat Bruegel, der vielleicht auch mit Bildern solcher Art begann, das Reich des Darstellbaren eigentlich nicht vergrössert, wohl aber, kraft seiner gewaltigen Persönlichkeit den Bauern Heimatsberechtigung in der „hohen Kunst", im Ölgemälde erzwungen. Gustav Glück hat diese Ausführungen Carl Justi gewidmet, und vielleicht kann man ihnen kein besseres Lob schenken, als wenn man sagt, — er durfte das thun.

Emil Waldmann. Die Nürnberger Kleinmeister. Meister der Graphik, Band V. Mit 223 Abbildungen auf 55 Tafeln und 13 Textillustrationen. Leipzig, Verlag von Klinkhardt & Biermann, 1911.

Vor dreissig Jahren, als noch die jungen Ehepaare ihre Wohnräume „in deutscher Renaissance" beim Tapezierer bestellten, schrieb man, die Kleinmeister, deren Kupferstiche deutsches Empfinden mit romanischer Formenpracht vereinten, wären die Gross-meister der deutschen Kunst. Heute, wo uns ein Innenarchitekt „moderne" Möbel ins Zimmer stellt, ist der Glorienschein, den man ums Wirken der Kleinmeister wob, ein bisschen verblasst. Dürer und Altdorfer seien deutscher und die Italiener italienischer gewesen, heisst es nunmehr, und die Arbeiten der Kleinmeister wären ja sehr geschickt, aber doch mehr Kunstgewerbe als Kunst. Gegen solche Unterschätzung dieser Nachfolger Dürers, (Erben wäre zu viel!) die immerhin „die ersten Meister des Genre in der deutschen Kunstgeschichte waren", erhebt nun Waldmann seine Stimme, ohne ihr jedoch — Gott sei Dank! — irgendeine sentimentale oder gar pathetische Klangfarbe zu geben. Gewiss, der alt gewordene Hans Sebald Beham oder Georg Penz produzierten Marktware; der junge Hans Sebald aber, sein Bruder Bartel und jener rätselhafte Monogrammist J. B., den Waldmann, im Gegensatz zu anderen Forschern, nicht mit dem jugendlichen Georg Penz („Jörg Bens") identifiziert, sie haben, ohne grosse Persönlichkeiten zu sein, gleichwohl, dank ihrer reifen künstlerischen Kultur, grosse Leistungen vollbracht, ja, einzelne dieser kleinen Blätter sind vom Herrlichsten, was je in deutschen Landen geschaffen wurde. Über das Buch selbst zu sprechen, ist hier wohl nicht erforderlich. Die Leser dieser Zeitschrift kennen Waldmanns Art aus manchem Beitrag, seine kluge Pointierungskunst, und seine weltmännisch-eleganten Sätze, hinter deren Dandysme sich eine sehr solide Gelehrsamkeit beinahe schamhaft verbirgt. Nun, dieses übrigens vortrefflich illustrierte Werk hält, was Waldmanns Aufsätze versprechen und gehört darum zu den nicht übermässig zahlreichen kunstwissenschaftlichen Publikationen, die nur die Materie, nicht aber auch den Leser erschöpfen.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Die Schack-Galerie, München. Ein Führer von Fritz Burger. Mit 50 Abbildungen. Delphin-Verlag, München.

Welti-Mappe. Herausgegeben vom Kunstwart. München bei Georg D. W. Callway.

Hugo Marcus: Die ornamentale Schönheit der Landschaft. R. Piper & Co. Verlag, München.

Emilie Verhaeren: Rembrandt. Übertragung von Stefan Zweig. Im Insel-Verlag zu Leipzig, 1912.

Julius Meier-Gräfe: Hans von Marées. Mit 60 Abbildungen. Zweite Auflage München, Piper & Co.

Klassische Illustrationen. IX. Band: Die altdeutsche Buchillustration von Dr. W. Worringer. München 1912. R. Piper & Co.

Das graphische Werk Wilhelm Laages bis 1912. Von Gustav Schiefler. Hamburg 1912. Gedruckt bei Lütcke und Wulff.

Bonner Vorträge von C. Justi. Bonn 1912. Carl Georgi, Universitäts-Buchdruckerei und Verlag.

ZEHNTER JAHRGANG. ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 21. AUGUST. AUSGABE AM 1. SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTZWÖLF
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

